كلمة المخبر

يندرج هذا العدد من مجلة الخطاب في سياق التوجه الذي ارتضاه مخبر تحليل الخطاب منذ البداية والمرتبط بتثمين جهود الباحثين الذين يجتهدون ليكتبوا، وهم مقتنعون بأن ما يكتبونه يعتبر وجهة نظر من بين وجهات نظر كثيرة تؤسس للحوار والاختلاف، ولذلك تنوعت المقالات التي يحويها هذا العدد فمنها ما قارب النص التراثي كالمناظرة وكليلة ودمنة. ومنها ما قدم تصورا جديدا لمعاينة النص السردي المعاصر كالقصة والرواية، وقد حرص البعض على أن يثير قضايا نظرية في البلاغة والعلامة ونقد النقد، وفضّل البعض الآخر توصيل نصوص بلغات أجنبية إلى القارئ العربي، ليختتم العدد كعادته بملف الدراسات باللغات الأجنبية التي تعد حلقة وصل بين الباحثين في كليات اللغات والآداب.

ربما يحس القارئ الكريم أن مجلة الخطاب تتشبث بالتعدد الذي يمليه توجه تحليل الخطاب الذي لا يكاد يرسو على حال منذ أن نما من لسانيات الجملة إلى أن تنامى في البحوث النصية التي بررت القطيعة مع الطروحات التقليدية، إلى أن تربع على عرش مختلف الخطابات بدراسات تعيد ترتيب الذات التحليلية في كل مرة لتخطو بالمنهج خطوات جديدة تراجع من خلالها ذاتها وتنفتح على خطابات جديدة، قد تبتعد عن الخطاب الأدبي وتلامس خطابات لا تدخل في دائرة اتصاله فتعيد طرح أسئلة متعلقة بأدبية تلك الخطابات حتى وإن كان الهدف ليس البحث في أدبيتها.

غير أن الإحساس بالاختلاف يغدو ضرورة ومطلبا ملحا حينما يسترجع القارئ الوهم الذي وضعته فيه المحايثة والصور المستنسخة التي ظل يقرؤها لنصوص تكاد تكون متشابهة أو جعلت منها المناهج المحايثة متشابهة، ويفتح تحليل الخطاب بصره على أنماط وأشكال وبنيات واستراتيجيات متعددة لنصوص مختلفة لم يكن ينتبه إليها. كما فتح تحليل الخطاب الفكر على

التوصيف الذي بإمكانه أن يسهم في إعادة طرح السؤال الفلسفي الغائب في دراساتنا النقدية العربية، ويجعل التباري في الكشف والتحليل هو جوهر التعامل مع مختلف الخطابات .

نتمنى أن يدرك باحثونا بعض هذا الفضل الذي وضعنا فيه تحليل الخطاب، ويجعلوا منه معولا لمعاينة الخطابات التي نحيا بها لكي يكتشفوا كيف نحيا وكيف نفكر من خلالها.

وبالله التوفيق

مديرة المخبر د.أمنة بلعلى

كلمة العدد

هذا هو العدد التاسع من مجلتنا "الخطاب"، وددنا أن نقف من خلاله للنظر إلى ما قدمناه، بالتطلع إلى ما يحبه ويرغب فيه قراؤنا. إننا نتطلع عبره، إلى أن يكون فيه حيزا للطلائع العلمية الجديدة والجادة من الباحثين كي تمارس دورها في بناء صرح هذه المجلة ومجدها.

سيجد القارئ الكريم في هذا العدد مجموعة من البحوث التي تتعاضد مرة، وتختلف أخرى، وهي بلا شك تحاول أن تحيط ببعضٍ من قضايا تحليل الخطاب. وقد حاولنا قدر الإمكان أن نجتهد في تقديم ما يمكن أن ينبئ عن بعض الإضافات التي نأمل أن تكون تمثيلا مرحليا لطبيعة العلاقة بين ملفوظات التخييل وعالم الواقع.

وعلى الرغم من بقاء بعض نقّاد القصص العرب يستسيغون ربط مراجع التخييل بمراجع عالم الناس ويقيمون العلاقات بين ما هو لغويّ من نتاج شبكة العلاقات بين الرواة والشخصيات والمتكلّمين في مقامات القول المختلفة داخل النصّ، وبين العالم الذي نحياه بتاريخيّته، وماديته الصرفة. فإنه لا يجدر بنا التنكّر إلى حقيقة أنّ الواقع بتفاصيله وتداخلاته وتاريخيّته هو مصدر التخييل ومادته بعد أن يُحوّله الأديب إلى أدب.

واستمرارا لإسهامات مخبر تحليل الخطاب، يأتي هذا العدد ليفتح الذاكرة التاريخية على أسئلة وتحديات استوعبتها طبيعة العلاقة التي يمكن أن تجمع بين مؤرخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولا تشريحها وفهمها، و كاتب يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه. وبغض النظر عما قد يثار حول هذه العلاقة من تساؤلات، فإن هناك ملاحظات مهمة تتضمنها طريقة بناء العمل الأدبي سواء أكان شعرا أو قصة أو مناظرة أو مسرحية وكلها أشكال تعبيرية دار حولها الحديث الباحثين متوسلين آليات منهجية متنوعة بتنوع الظواهر التي تفرزها تلك الأشكال. ولعل أهم ما تسعى إليه هو أن تعمد إلى

تأسيس ما يمكن عده رؤية كلية تنسجم والكفاءة التي تمتلكها مختلف النظريات والمناهج النقدية في التفاعل مع مختلف الخطابات وطرق تحليلها. وتأتي أهمية هذه النظريات والمناهج من كفايتها في الإجابة عن مختلف الأسئلة والإشكاليات الجوهرية التي تطرحها الخطابات المختلفة. ومن هنا رأت مجلة "الخطاب" أن تخصّص في هذا العدد مجموعة من الدراسات الهدف منها تحرير ما أمكن شيئا من البحث المنهجي بأصوله المعرفية وركائزه الإجرائية، المُسندة إلى موروث ثقافي مرة، وإلى تأثير غربي متعدد الوجوه والمستويات مرات أخرى، وهذا كله من أجل التنوع وإرضاء القراء الذين نعلم أنهم ينتظرون مجلة الخطاب بشغف وفضول كبيرين نأمل تلبّيهما.

رئيس التحرير

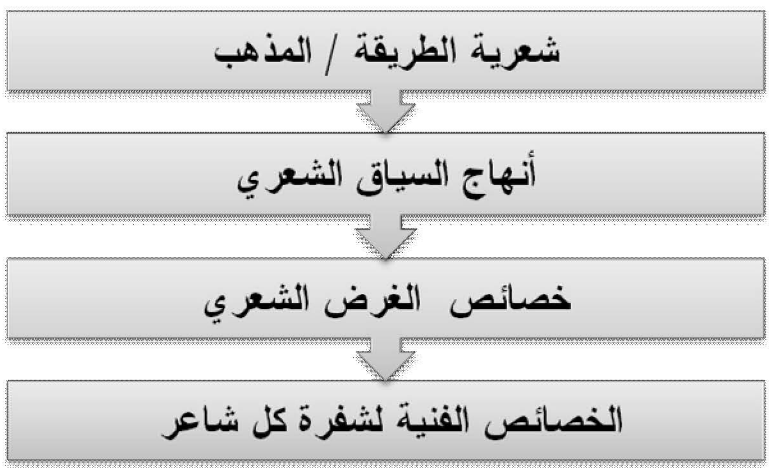
د. بوجمعة شتوان

البلاغة وسلطة الأجناس الأدبية

د. بوجمعة شتوان

جامعة تيزي وزو

تبنت الذائقة النقدية العربية نظام تواصل قائم على بصيرة استوعبت بامتياز مبدأ عدم استغناء الكتابة عن المظاهر الشفاهية المصاحبة للخطاب الشعري. ومن هنا أمكن عدّ التعديل الذي يلحق المرسلة الشعرية أنموذجا مجرداً يتم التحقق منه بالعودة إلى أسلوب شاعر/ غرض وطريقة، تنتمي باختصار إلى ممارسة شعرية مألوفة كما يلي:



وهكذا، فمهما تعددت المداخل إلى الشعرية العربية على مستوى الفهم والتفسير، فإن الشيء الثابت أنها تتحدد بمنهج طريقتها/ مذهبها، وبالفاعلية التي تمارسها هذه المداخل «ضمن عناصر التشويش التي لحقتها»[1]. هذا الانفتاح اللامتناهي على الشعرية التقليدية بشتى أشكالها لا يسهل المهمة على القارئ فحسب، وإنما يضع

تعددها على كاهله مسؤولية راعي الاختلاف، اختلاف الشعرية التقليدية مع غيرها من الشعريات، ولكن أيضا وربما، أساسا، اختلاف قناعات القارئ الفكرية مع قناعات الشعرية ذاتها، فهي شعرية تتبنى:

1- مركزية تقديم الخير في مقام التفاؤل، والاستبشار والمدح، وتقديم الشر في مقام التطير، والتشاؤم والذم والهجاء.

2- فكرة أن الاختلاف يسكن هوية الفعل الأخلاقي في صميم كل لذة وألم. فيقال لا خير في لذة يتبعها ألم ولا خير في لذة يعقبها ندم.

3- مقولة أن العبرة في الأمور خواتمها[2]».

وتطرح مثل هذه الموضوعات أكثر من إشارة، تشدها إلى العرف مرة وإلى الدين أخرى، بطريقة بالغة الوضوح. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد من مظاهر السياقات الشعرية، بل تتجاوزها إلى مظاهر أخرى متعددة، منها ما ينتمي إلى المداخل المعجمية للكلمة»[3]، ومنها ما يتعلق بالتماثل باعتباره سلوكا أو توقعا أو تصورا، ومنها ما يتعلق بالعوالم الممكنة التي تتمحور حولها تخيلات أحد شخوص المرسلة الشعرية، أو تخيلات يُسندها القارئ المتعاون إلى الذاكرة الجمعية[4].

وتبعا لذلك تبلور السؤال النقدي، في البحث عن الأوليات التي حكمت الشعرية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع ما يتوقع الشاعر أن يقبل المتلقي به دون اعتراض وعن ديناميتها التي تكفل الفهم الذي تنجزه طريقة توثيق شواهدها[5]، ومن هنا تصبح دينامية النسق بيان للشعرية العربية وانتظامها، ضمن تسلسل بقي يتميز بنوعين من التراكم:

- الأول: دلالي يقوم عليه الغرض الشعري، في مقابل ردود فعل تسعى إلى خنق الطاقة الشعرية الكامنة في الرسالة ضمن زاوية نظر صلبة وغير متحركة في كل الحالات[6].

- والثاني: جمالي، حسب قواعد المفهوم الشعري للثقافة الشفاهية. يجب على القصيدة الشعرية أن تؤدي إلى شيء يفاجئ المتلقي دون أن تخرج عن المألوف في الشعرية التقليدية.

ولعل هذا التراكم كان يحقق وظيفته الجمالية، قبلا، حين يتجاوز المتلقي المقصد اللغوي الذي «يقف بالرسالة عند مستوى كونها وثيقة لغوية لا أقل ولا أكثر»[7]، والانتقال بها نحو أطروحة أن الروح الناظمة للدهشة الجمالية هي غموض يثير اهتمام المتلقي ويوقظ انتباهه ويدفعه لبذل مزيد من الجهد في الكشف عن دلالة المرسلة الشعرية[8]، والتراكم، في تصور الناقد العربي القديم، يمكننا اعتباره يقع ضمن سيرورة أنساق الـ "كيف الشعري" لعمل شعري ما وذلك، انطلاقا من خصائص شعرية تكون قد ألبست فرادتها الجمالية منهجا، أو بعضا منه، في التوثيق والقراءة ما يدلّ «على أن الرسالة قد مارست فعاليتها القصوى ضمن عناصر التشويش التي لحقتها»[9].

هذه الشبكة من العلاقات الحادثة بين الحفظ والرواية، ثم بينهما والإفهام، فبينه والقصيدة الشعرية، هي التي كانت سؤال الماهية التي تشكل البلاغة. وتخول الرحلة في تاريخ الثقافة الشفاهية إمكانية ترتيب حدود العلاقة بين نصوص البلاغة والبلاغة، فهي تؤسس المسافة التأويلية على نقد معرفي يأخذ بأخص خصائص علم أدب مُستقى من ممارسة إبداعية مهجنة من تفاعل فنون سردية معروفة، يتعرف منها التفاهم بما في الضمائر، بأدلة الألفاظ والكتابة، وموضوعها اللفظ والخط من جهة دلالتهما على المعاني، ومنفعتها إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد، وإيصاله إلى شخص آخر من النوع الإنساني حاضرا كان أم غائبا[10].

وقد أسعف هذا التهجين في تصيير مفاهيم البلاغة[11]. معالم لإبداع قرائي يمكن تطويره وربطه بمصطلحات البلاغة الجديدة. ففي مفاهيم هذه البلاغة أمكنهم التماس العمق الإبداعي لبلاغة القصيدة العربية تحديدا، ورصد مكونين ملازمين لخصائص فنية وجمالية مترابطة ومتفاعلة ومتمايزة لقراءة جديدة هما: حسن قديم، وحسن حديث، في

مقابل، حسن قديم، قبيح حديث. ولا تفارق البلاغة، ضمن هذين المكونين، العناصر والأجزاء التي يترابط بعضها ببعض داخل المرسلة الشعرية، ولا تتنكر لها، وإنما تتماهى معها، وتصوغها، وتعيد إنتاجها، لكي تساهم بطريقة مركزة في الإمتاع والتأثير[12].

يكشف هذا التهجين الذي يعرض جانبا من العلاقة بين الشعرية التقليدية والبلاغة العربية، أن النظام الأدبي لعصر الشفاهية مارس حضوراً فاعلا في علاقة البلاغة مع هذا النظام. الأمر الذي أدى إلى وجود مسافة نظرية وتطبيقية كبيرة بين مختلف الثنائيات المتدابرة: الوضوح / الغموض والتعقيد مرة، والجودة / الرداءة أخرى، والحسن / القبيح مرة، والخفة / الثقل أخرى. مما يوحي باتجاه نحو التخطيط لمبدأ بلاغي تنظيمي لا يصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان «وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة»[13]. هذه المسافة البلاغية أُستتبت فيها علاقات تشابه «يمكن للطرفين أن يتبادلا الموقعين، لأنهما يمتلكان الصفات نفسها»[14]، من مصدرين أساسيين:

أولهما، دائما ما يُمنح الجنس الأدبي أيا كان نوعه دورا مؤسساتيا محددا يُسند إليه، وهذا الدور هو الذي جعل من الجنس كما يقول تودوروف «ممارسة كلامية مؤسسة»[15]، ولهذا التحديد المؤسساتي، جانبان أساسيان متداخلان ومتفاعلان، دور تقاليد أدبية بوصفها ممارسة نصية هي وليدة «مقتضيات مؤسسية (*Institutionnels*) مكرهة للكاتب بلا شك ولكنها أيضا مكرهة من قبله»[16]، مثلما يذهب إلى ذلك بيرسون *Pearson* ودور تقاليد أدبية باعتبارها ممارسة أدبية تنطلق، كما يقول باختين «على وجه التحديد من الجنس»[17]. وبمقتضى هذا المنطلق فإن التحديد الأجناسي سيقف في موقف يفرض عليه مركزية الجمع بين القوانين البلاغية الكلية والممارسة الأدبية، فمن زاوية المبدعين بوصفها أمثلة مأخوذة من تقاليد أدبية مهيمنة، ومن زاوية القراء على اعتبارها قاعدة تأسيس لعدد مشابه من آفاق الانتظار[18]. ومن ثم فإن دور البلاغة في تحقيق الجنس الأدبي تُبنينه مسبقا ثلاثة عناصر أساسية هي:

1- تشترك أعراف السماع في تثبيت العلاقة الحضورية بين ركني الخطاب، وفي تجسيد فكرة المراتب، ويوجد هذا النوع من المراتب في الألفاظ الموصوفة بالحسن وفي مخارج الكلام الموصوفة بالحلاوة، وهي مراتب مهيأة لأن تصير في قلب السامع أحلى ولصدره أملأ[19].

2- تشمل فكرة المراتب كل ما يعتري جنس الشعر من تحويلات، مما يسمح بالمحافظة على تصنيف الأدب إلى أجناس متمايزة منفصلة عن بعضها البعض. والمحافظة في الآن نفسه على فكرة نقاء الجنس بالعودة إلى بلاغة تتحقق من تاريخية الخصائص الشكلية والمضمونية لذات الجنس مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى.

3- أسهمت المزاوجة بين أعراف الكتابة وأعراف القراءة في التفطن إلى أن المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة صناعة، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا في المعرفة بهذه إلى أهلها»[20]. وتتعلق هذه المزاوجة بإمكانية وجود نص غير موصوف ببلاغة نص تستنبط من ذات البلاغة العائدة إلى نص نموذجي، يتم انتزاعه من سياق نظام أدبي لننقله إلى سياق آخر، ويندمج ضمن جنس آخر ويغادر الجنس الذي جاء منه [21].

ويمكننا أن نوسع القول: إن نوع البلاغة الذي تتمثله التقاليد الأدبية، هو عينه طريقة بلاغة في ترتيب علاقات القصيدة الشعرية الفردية بسلسلة النصوص المكوّنة لجنس الشعر، وتستسلم محاولات المزج والاختراق لخصائص بنية ووظيفة تضمنهما قوانين:

- اختصاص الشعر بالوزن والقافية.
- وتقديم النسيب بين يدي الأغراض.
- لكل جنس أدبي أسلوب تطابقُه بنيتُه ووظيفتُه[22].

قاد الفهم الأكثر أصالة لـ: "المحتوى النوعي والشكل الداخلي والشكل الخارجي" في فعل المزج الإيجابي بين محتوى مجهَّز ببنية مخصوصة وطريقة في اختيار هذا الجنس أو ذاك دون أن يترك ذلك للصدفة[23]. ويرتبط هذا الاختيار بمُتصور العلاقة

بين أسماء أجناس وموضوعات متداولة تدل صراحة على انتماء هذا المضمون لهذا الجنس أو ذاك، وعلاقة موازية تحاول أن توحد بين عالم التخييل – مهما يكن - وعالم الواقع. ويمكننا إعادة صياغة هذه العلاقة بالعودة إلى فرضية كون العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له[24]، ويمكن أن نتصور صيغ أساليب هذه الأنواع بوصفها قاعدة تواصل تحتكم إلى آلية قراءة على ثلاثة مستويات:

- بما هي أداة ضرورية للقارئ الكفء.
- باعتبارها مسجلة في النص.
- بتوجيه السلوك المقترح propositionnel لكائنات النص ومكوناته»[25].

ترتد فرضية بأن كل خطاب يستند إلى تجربة تأخذ تداعياتها من خلال علاقة مستوى التجريد الأجناسي الذي يتموقع ضمنه موضوع الخطاب وبين الجهة التي يوجه إليه الخطاب. إلى داخل السياق، وخارج السياق وما يعرفه هذا المخاطب عن الآخر، وما يعرفه المتخاطبان عن المقام، وعما يريدان قوله أو سماعه[26]. وينبني تصور البلاغة النقدية على تجارب نصية يتم قياس نجاحها أو فشلها تبعا لدرجة تمثلها لمسلمة الحوارية «ومقتضى هذه المسلمة أن لا كلام مفيد إلا بين اثنين، لكل منهما مقامان هما مقام المتكلم ومقام المستمع»[27]. وستنعكس تأثيرات المقام على ميل القارئ التراثي إلى:

أ- أن يصنف أنواع الكلام إلى كلام منثور وتأليف شعر منظوم.

ب- أن يصنف شعر البحتري، مثلا، ضمن الأسلوب المحكم الصنعة وقرب المأخذ، وأن يصنف شعر أبي تمام ضمن الأسلوب المحكم الصنعة طوعا وكرها[28]، وموضعة الأسلوب الذي ينفر منه السمع ضمن الأسلوب الوحشي، والأسلوب الذي ينفر منه الطبع ضمن الأسلوب المتكلف، والأسلوب الركيك ضمن الأساليب التي ضعفت بنيتها، وقلت فائدتها[29]. وإذا كان لمصطلحات مثل جيد ورديء وحسن وقبيح من دلالة

لأوصاف تتصل بأسلوب هؤلاء والشعراء وغيرهم، فلأن ذلك راجع إلى ارتباطها ببعض الخصائص البنيوية التي يمكن تحديدها.

يأخذ هذا التصنيف أبعاده المعرفية ضمن فكرة قابلية فهم مُسند إلى الدور الذي دعيت الأجناس الأدبية للقيام به في فعل تداول يتنوع تبعا لتنوع المقامات وتفاوت درجات الفهم والتبيين. وترتبط آلية التفاوت بمعرفة أن «مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد»[30]. وعلى هذا الأساس فإن أي إفهام وتفهم سيحيل، في الآن نفسه، على ركنين منفصلين ومتداخلين للمقام:

- أحدهما باث وهو الخطيب أو الكاتب أو الشاعر الذي يتحدث ليقول، ولا وجود لباث يمتلك خصوصية مطلقة عن سياق القول وتراكماته المعجمية والتركيبية والدلالية.

- والثاني وهو السامع أو القارئ الذي يستقبل القول[31]، و«يمكن أن يكون مرسَلا إليه حقيقيا (قارئا محددا أو غير محدد)، أو مرسَلا إليه خياليا»[32].

هذه التفاتة إلى علاقة البلاغة بأصناف القول كما طرحتها الشعرية التقليدية قديما وحديثا، وهي علاقة مازالت بحاجة إلى تحديد مستوياتها وآلياتها ودورها في تصنيق أنواع الخطابات لما لسلطة الجنس الأدبي من أثر في توجيه البحث البلاغي.

الهوامش

---

1 - بلمليلح إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء، 1995 م، ص 296.

2 - ينظر: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، الجامع الصحيح، تحقيق صدقي جميل العطار، بيروت، 1424 هـ، 2003، دار الفكر، كتاب الدعوات.

والمرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى)، الموشح في مآخذ العلماء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة. ص 113 – 114.

3 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004 م، ص120.

4- يراجع محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي، ص 17.

5 - ينظر المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث، مكة، 1407 هـ، 1986 م.، ص 155- 156.

6 - بلمليلح إدريس، المختارات الشعرية، ص 296.

7 - المرجع نفسه، ص 296.

8 - ينظر، المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام ص 67، والتبريزي، ج2، ص 274، 275، 68، 67، التبريزي ج 2 ص 274 ، 257، 194 ، ولسان العرب مادة شمس.

9 - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية، ص 296.

10 - يُنظر، التاهنوي، محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418 هـ، 1998م، ص 91.

11 - العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1406 هـ - 1986 م، ص 6، 52، 4247، 20،53، 29، 16، الجاحظ، البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون – مطبعة الكتاب العربي. القاهرة 1955 ج1، ص 96. 106

12 - يُنظر، رويول، أوليفر، طبيعة البلاغة ووظيفتها، ترجمة الغروس بن مبارك، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد السادس عشر، ربيع الآخر 1422هـ، يونيو 2001 م، ص 74.

---

13 - وارين أوستن، ورينيه وليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق (د. ت)، ص 296.

14 - محمد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 – 61، جانفي / فيفري 1989، ص 22.

15- Jakbson ،Roman. Essais critique ،ed seuil ،coll. Point ; 1981 ،p :6

16 - وارين أوستن، ورينيه وليك، ص 56.

17 - Mikhail Balehtine: Le principe dialogique ،ed seuil ،1981، p: 124

18 - Jakbson ،Roman. Essais critique ،ed seuil ،coll. Point ; 1981 ،p: 6- 7

19- البيان والتبيين، ج 1، ص 254.

20 - الآمدي، ص376.

21 - ينظر، هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية)، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.، ص84.

22- ينظر، المرجع نفسه، ص 470.

23- ينظر، كارل فييتور، ص 30.

24- ينظر، روبرت شاوس، صيغ التخييل ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م، ص 97.

25- خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال، موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي، ص 17.

26- جيرار دولودال، وجوويل ريطوري، التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة عبد الرحمن بو علي، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 1994 م، ص 74.

27- عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1987 م، ص 97.

28- ينظر، ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972 م.، ج1، ص 132.

29- المرجع نفسه، ج2، ص 265.

30- الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص13.

31- ينظر: براون ج. ب يول. وج.، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، النشر العلمي والمطابع – جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية 1997 م.، ص 47 – 48.

32- شيفير جان ماري، ما الجنس الأدبي، ترجمة، د. غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.، ص 74.

من مقومات الخطاب الإحالي في أقصوصة "منازل الكلام" لإبراهيم الدرغوثي

أ. عبد المنعم شيحة
جامعة منوبة - تونس

تطرح قضيّة المرجع في الكتابات القصصيّة العديد من الإشكاليات، منها ما يتعلّق بالإحالة علي الواقع بمعانيه السياسيّة والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك ممّا يصبّ في خانة الربط المباشر بين عالم القصّ أو التخييل وعالم الناس التاريخيّ، لما بين العالمين من روابط متداخلة ووشائج قربى ليس أقلّها أنّ عالم الأدب بمعانيه المختلفة، هو علامة من علامات رقيّ عالم الناس ودليل قدرة على الخلق والابتداع.

ولكنّ الفوارق بين العالمين مديدة كذلك، والمسافات شاسعة بين ما قُدّ من لغة وحدوده ورق الكتاب، وبين التاريخ والجغرافيا وعوالم اللحم والدماء. لذلك ثبت لدى نقّاد القصص ومنظّريه[1] أنّ ملفوظات التخييل منقطعة المرجع، ولا تحيل أبدا على عوالم الناس وإنّما هي تصنع إحالاتها الخاصّة ولا تتجاوز حدود نصوصها. ويعمل القصّ علي إنتاج دلالات جديدة للمراجع المحال عليها تتكيّف وفق ضرورات الصياغة وطقوسها والصائغ وخططه، لتنشأ عوالم جديدة مُحوّرة، مُكيّفة يستقيها طالبها من سياق القصّ الذي يحويها وليس من عوالم الناس. ورغم ذلك مازال بعض نقّاد القصص العرب يستسيغون ربط مراجع التخييل بمراجع عالم الناس ويقيمون العلاقات بين ما هو لغويّ من نتاج شبكة العلاقات بين الرواة والشخصيات والمتكلّمين في مقامات القول المختلفة داخل النصّ، وبين العالم الذي نحياه بتاريخيّته، وماديته الصرف.

نستعيد من ذلك جعلهم القصة مرآة عاكسة للمجتمع ووثيقة تاريخيّة تحيل على الأمكنة والأحداث والوقائع وحتى الحضارة التي تحويها. فرغم الاعتراف بخصوصيّة عالم القصّ وجوانبه الفنيّة التي تجعل منه نسيج وحده، وما يتطلّبه ذلك من آليات قراءة غير تلك التي نقرأ بها الواقع في تاريخيّته وماديته، ورغم تطوّر "علم القصص" وتشعّب آليات تحليله، ما فتئ هؤلاء النقّاد يربطون مباشرة بين النصّ والواقع. ومازال بعض النقّاد يقرن بين الإحالات الواردة فيه بمثيلاتها في عالم الناس على نحو ما تذكره يمني العيد في كتابها "فنّ الرواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب" وهي تتحدّث عن بعض مراجع ثلاثيّة حنّا مينة، عندما تقول"إنّ الريف وضواحي المدن ليست مجرّد أمكنة موصوفة، بل هي مجالات عيش وطريق حياة بها يرتبط رزق العائلة في الثلاثيّة"[2]. أو كذلك ما يذكره سعيد يقطين عن العلاقات بين الرواية والواقع الاجتماعي وتأكيده على الإحالة المباشرة بينهما عند قوله" تبرز لنا هذه البنية الاجتماعية داخل النصّ الروائي بصورة أجلى في كون النصّ يقوم على أساس القصّة بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة."[3]

ويذكّرنا هذا بالقراءات الكلاسيكيّة القديمة للقصص التي كانت تربط بين الأعمال الأدبيّة والواقع بتأثير من الاتجاه الواقعي للأدب ومختلف النظريات الحافّة به من الواقعيّة الغربيّة في القرن التاسع عشر إلى الواقعيّة الاشتراكيّة في الإتحاد السوفياتي السابق وصولا إلى الواقعيّة النقديّة. وهي تتلخّص كلّها في تعريف شهير للواقعيّة بما هو"نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسيّة للوجود الإنساني والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة للواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجيّ وفنيّ"[4] وفق تصوّر جورج لوكاتش. ولكنّ سبيل قراءة المراجع في الأعمال القصصيّة يفترض القطع بين المرجع داخل الخطاب والمراجع خارجه لاعتبارات مختلفة منها أنّ المراجع داخل الخطاب القصصي كائنات مقدودة من لغة التخييل المخصوصة، وهي بذلك تختلف عن ملابسات الواقع التاريخي ومختلف مواضعاته اللغويّة المستقرّة خارجه. ومنها

أنّ هذه المراجع نُسجت أساسا من لغة، فهي تخضع في العرف الأدبي لمقتضيات تقنية الكتابة وطقوسها وتهويماتها، لذلك تنمو وتتطوّر ضمن بوتقة السرد، وتشدّ أساسا إلى فعل القصّ بمختلف تجلّياته وقرائنه اللغويّة والعلائقيّة(من جنس العلاقات بين الشخصيات والأحداث وأساليب التركيب المتنوّعة وصنوف الفصل والوصل المختلفة في عالم السرد). وهذا ما يجعلها تباين مراجع الواقع من جهات عدّة.

ومن جهة أخرى لا يجدر بنا التنكّر إلى حقيقة أنّ الواقع بتفاصيله وتداخلاته وتاريخيّته الصرف هو مصدر التخييل (Fiction) ومادته بعد أن يُحوّله الأديب إلى أدب كما ذكرت ذلك كيت هامبورغ (Kate Humburger) في كتابها "منطق الأجناس الأدبيّة".[5] ولا يقف تحوير المراجع في الخطاب القصصي عند حدود تهويمات اللغة وطقوسها الخاصّة بل يتجاوزها إلي مستويات عدّة من التوجيه والتبديل وتغيير الملامح من قبل الأعوان السرديّة التي تستعمل هذه المراجع في خطاباتها ساعية إلى تقديمها ضمن عوالمها التي تعرضها على الأطراف المقابلة لها في النصّ. فنحن لا نستطيع تناول المراجع في القصص دون ربطها بمن يتكلّم فيها وهو يصوغ خطابه إلى متقبّل داخلها، فيصنع خططه واستراتيجياته محاولا أن يوهم بالحياد والتستّر. ولكنّه لا يستطيع أن يقدّم إحالاته إلاّ وهي ملتبسة بوجهة نظره، وبجهة إدراكه للأشياء وبمختلف مواقفه ومعتقداته وإيديولوجيته التي يسعي إلى الإقناع بها وإن ضمنا. لذلك بات علينا لزاما أن ننتبه إلى جمله التغيّرات الطارئة على المراجع المُحال عليها داخل الخطاب، ونأخذ في حسباننا طبقات التحوير المختلفة التي تطرأ على مراجع القول ومراجع المقول بأثر من لغة القصّ وخطط المتكلّم وغايات صائغ الأثر وايديولجيته التي لا يقدر على الفكاك منها. وترابط هذه الطبقات وتداخلها أو انصهارها بمنطق القصّ هو الذي يعطينا تلك العجينة الغريبة التي نسميها تخييلا. وهو كذلك الذي يبعد عالمها عن عالم الواقع ويجعل منها نسيجا متكاملا لا يصحّ فيه الربط المباشر بين ما يحيل عليه المتكلمون داخلها، وبين ما هو في عالمنا.

وعليه فالريف في ثلاثيّة حنّا مينا ليس هو ريف الشام كما هو في الواقع لأنّه خاضع إلى طبقات من التحوير متداخلة بأثر من لغة القصّ غير المحايدة وجهة قول المتكلّم وهو يصوغ خطابه ويسعي إلى تمرير وجهة نظره فيما يعتقده وهو ما قد لا يكون مطابقا للواقع أو حتى قريبا منه. إنّ عالم القصّ خاضع إلى نسب مرتفعة من التحوير والتبديل، والمراجع فيه ملتبسة أحببنا أم كرهنا بالصيغ السرديّة- مثل غيرها من المقولات القصصيّة- تفعل فيها فعلها وتغيّرها بل وتبعدها أحيانا عن منطق الأشياء في عالم الناس. فيُسوّغ فيها أحيانا العجيب والغريب والمتناقض وحتى اللامنطقيّ ضمن نسق داخليّ متدرّج يرتبط أساسا بتطوّر فعل القصّ ونمائه. فيحيد بذلك منطق النصّ عن منطق الحياة، ويؤسّس منطقه الخاصّ به الذي يأخذ شرعيته من ذاته، أو من ذاك العقد الروائي المبدئي الذي ينشأ بين المبدع والمتلقي. وتعتبر روت رونان (Ruth Ronen) أنّ تناسق القصص لا يتقوّض حتى وإن وردت فيه معلومات متناقضة أو متداخلة، مذكرة إيانا بوصف شارل لعينيّ إمّا(Emma) في رواية مدام بوفاري (Madame Bovary) لفلوبير (Gustave Flaubert) تقول:" نرصد في الرواية الأمثلة المُتباينة التالية:

♦"حتى وإن كانتا ُبنّيتين فهما تحيلان على السواد بسبب مساحيق التجميل"(رواية مدام بوفاري ص72)

♦"عندما يتأمّلها عن قرب يخيّل إليه أنّ عينيْها تتسعان، تبدوان سوداوين ليلا وزرقاوين غامقتين في ضوء النهار"(الرواية ص95)."[6] وتستنتج روت رونان " إنّ التداخل الحاصل والواضح في وصف عينيّ إمّا في رواية مدام بوفاري يجعلنا مع عالم لا يمكن إعادة إنشائه أبدا وهو عالم التخييل".[7] إنّ قول رونان هذا، مرتبط لا شكّ بجوهر الإحالة في الأعمال القصصيّة وقد اتّفقنا أنّها من جنس المزعوم أو الوهميّ، لذلك لا يعنيها أن تتماشى ومنطق الأشياء في عالم الناس. أمّا داخل النصّ فمُمكنة الوقوع داخله وييسر تبريرها فيه.

ولاختبار هذا، رأينا أن نحلّل عملا قصصيّا لإبراهيم الدرغوثي بعنوان "منازل الكلام"[8] جذبنا إليه ما لاحظناه من تحوير غزير لعالم القصّ فيه بأثر من المتكلّم الرائي وما شاع فيه من أفعال الإدراك ولا سيّما أفعال السماع. فكيف صيغ الخطاب الإحاليّ في قصّة "منازل الكلام"؟ وكيف التبس بمنطق القصص فيها؟ ثمّ كيف حُوّر عن طريق الذات المُدركة والقائلة؟ وماهي أسباب ذلك؟

II. اختلاط المراجع في قصّة "منازل الكلام"للدرغوثي:

1. تقديم القصّة: ترد القصّة على لسان راو يقصّ بعضا من حياة يومه في محلّ عمله الذي يشتغل به وهو محلّ عموميّ للهاتف حيث يتوارد الناس لإجراء المكالمات الهاتفيّة، وهنا الحكاية. ذلك أنّ الراوي يُدرك العالم من خلال سماعه لأحاديث الناس عبر هذا الجهاز العجيب. وهو منذ أن يفتح كشكه إلى أن يغادره ليلا غارق في هموم الناس لا يكاد يعي إلاّ كلامهم على اختلاف أنواعه ومشاربه، يقول: "جنّة ونار هذه الأمتار العشرة المربّعة. جنّة بها كلّ ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين. ونار تلظي يصلاها الأشقي. وأنا من وراء طاولتي أتابع هذه الدنيا الصغيرة" (منازل الكلام ص3).

وما زاد الطين بلّة أنّ هذا الراوي المُشارك في الأحداث مُولع بقراءة حكايات ألف ليلة وليلة "يُعدم بها الوقت" على حدّ قوله لذلك اختلطت الأشياء في ذهنه. فمرّ الاختلاط إلى عالمه الصغير وتداخلت شخصيات واقعه - أي زوّار الهاتف العموميّ- مع شخصيات الحكايات التي يقرؤها، فبات الجميع أمامه ولم يعد يعرف من الذي ينتمي إلى عالم ألف ليلة وليلة ومن ينتمي إلى عالم الناس. ثمّ تشابكت الأحداث أكثر فأصبحت شخصيات الكتاب تتجاسر وتهرب من بين يديه لتختلط بالناس. ومنهم من باتت مغامراته في عصرنا الحالي مثل قوت القلوب حبيبة غانم بن أيوب التي ذهبت تبحث عنه في بغداد المحتلّة. ومسرور السيّاف الذي ألقي القبض عليه بعد الانقلاب على سلطانه(الإحالة هنا على صدام حسين) في الشوارع التي هرب إليها من دفّتي الكتاب. وكذلك صاحب طاقية الإخفاء الذي يستمتع بنسيان طاقيته في محال الهاتف العموميّ

قبل أن يعود لاستردادها...فهل نحن مع خلط مرجعيّ من نتاج القائل المتوهّم في هذا النصّ؟

2.الإدراك ودرجات تحوير العالم: نُجيب بداية على سؤالنا أنّ الأمر ليس من قبيل الخلط بين مراجع تنتمي إلى عالم الواقع ومراجع من عالم الحكايات التراثيّة كما ذكرنا في تعريفنا لهذه القصّة. إنّ هذا الأمر يصحّ في مستوى التواصل العاديّ بين الناس بواسطة اللغة حيث يعيّن المتكلّمون الأشياء التي يتحدّثون في شأنها، فيحدّد خطابهم الإحاليّ ما هو خارج اللغة من عناصر قد تكون من واقع الحياة أو الأموات أو الخيال والخرافات، كما تكون ملموسة أو مجرّدة. أمّا في مجال القصص فإنّ الإحالة مزعومة(Référence Feinte) كما ذكر ذلك سيرل[9]، لا تتعدى النصّ الذي أنتجت فيه. وهي تختصّ بالمتخيّل من الكائنات، وتنجز وفق خصائص سياق التخييل وبأدوات الإنجاز اللغويّة المتاحة في مجال القصّ. لذلك فعالم الواقع الذي يتحدّث عنه المتكلّم في منازل الكلام هو عالم خاضع بطبعه إلى عمليّة تحوير رئيسيّة كونه قدّ من لغة، وخاضع إلى وجهة نظر هذا المتكلّم الذي يدرك العالم من خلال استماعه إلى أحاديث الناس في "التاكسيفون"، بما يعنيه ذلك من اطّلاع على أسرار الناس ومشاكلهم ومشاكساتهم ومشاعرهم التي تفيض في هذا الركن الحميميّ من العالم.

وسنبحث بداية في هذه الدرجة الأولى من تحوير العالم القصصيّ، بالنظر خاصّة إلى كيفيّة إدراك العالم من الراوي الرائي وعلاقته بما يسمعه من كلام الناس.

■ **الدرجة الأولى من التحوير:الكلام عن الكلام**

تبدأ الأقصوصة بقسم عنونه الكاتب بـ"كلام اليوم السابق" تفتتح فيه السرد عبارة الهاتف الشهيرة، مكرّرة: آلو..آلو..آلو.في حين ينقل لنا كلام اليوم السابق[في محلّ الهاتف] رائي غير مُحدّد الملامح وفق نمط تبئيريّ محايد أو موضوعيّ على ما يبدو للوهلة الأولى، فيه إحالة على أماكن رنين الهاتف المفترضة من قبيل: يرنّ في←

♦ في قرية نسيتها رحمة الربّ / في مدينة ضاحكة حدّ التخمة / في ريف أغبر..

♦ تحت ظلّ زيتونة معمّرة، زيتونة لا شرقيّة ولا غربيّة.

♦عمارة ذات عشرة طوابق، عمارة بلا مصعد كهربائي بناها صاحبها من أموال جمع زكاة المؤمنين الذين يخافون ربّهم.

والمتكلّم لا يتوقّف عند حدّ افتراض الأماكن التي يرنّ فيها الهاتف على الطرف الآخر، بل يحيل أيضا على الأداة التي يرنّ من خلالها هذا الصوت وبنفس الطريقة الأولى:

يرنّ داخل←

♦ جهاز هاتف نقّال في يد مراهق.

♦ في جهاز هاتف من مخلّفات الحرب العالميّة الأولى، تحفة. تحفة يا سيّدي يزيّن بها مغرم بعاديات الزمن الغابر كوميدينو بيت النوم.

ولا تقتصر الإحالة على المكان أو الأداة إذ تتجاوز إلى طرق في الردّ مفترضة على مستعمل الهاتف وبنفس أسلوب التمشي الذي استعمله قبل ذلك، ومن أمثلة ذلك: يردّ←

♦ ما أحلاك يا عسل/ أموت في عين الغزال/سأنتحر تحت عجلات الميترو غدا.

♦ انتظري رسالتي قبل الموافقة.

♦ أنا في حاجة إلى النقود يا أبي.

♦ الطائرة ستغادر المطار بعد ساعة، سأنتظر قبلتك الأخيرة فلا تخيّبي رجائي.

إن القاسم المشترك في كلام اليوم السابق، أنّه ينداح في مستوي السرد دون أن يقدّمه أحد إلينا وكأن التبئير فيه خارجيّ، لأنّ فعل الرائي يقتصر على نقل ما تسمعه أذنه في كابينات الهاتف من كلام دون أن يكون مسؤولا عنه أو متدخّلا فيه، بطريقة يبدو فيها المشهد كأنّه يقدّم نفسه بنفسه[10]. ولكنّنا إذا ما تأمّلنا التقويمات العديدة للرائي عن الكلام المسموع- التي ترد في مستوي الصياغة النحويّة خاصة كما سنرى لاحقا- وطريقة تنظيمه لمدركاته وترتيبها وجملة الأوصاف اللاحقة بهذه المدركات، قد نتريّث أمام حكمنا هذا. فالأوصاف المرتبطة بالأماكن المحال عليها

عند رنين الهاتف تحيل ولا شكّ على وجهة نظر المتكلّم من هذه الأماكن. كما أنّ أسلوب تراتبها المقصود له علاقة بوجهة النظر هذه، فمن القرية المنسيّة ننتقل سريعا إلى النقيض أي المدينة الضاحكة حدّ التخمة لنعود بسرعة أكبر إلي الريف الأغبر.

أمّا القصديّة الغائبة في كلام الرائي فيمكن كشفها من خلال طريقة توضيبه للأوصاف (نسيتها رحمة الربّ/ ضاحكة حدّ التخمة/أغبر..) والنظر أيضا في طريقة ترتيبه لهذه الأماكن(- / + / -) وفق ثنائيّة (ريف/ مدينة) الشهيرة في علم الاجتماع.

وهذا التمشي يجعلنا نتحدّث عن ذاتيّة مُبطّنة من الرائي الذي لا يعرض لنا ما يسمعه على علاّته كما يوهمنا بذلك- مدّعيا الحياد- بل ينتقي وينضّد ويختار وفق خلفيّة إيديولوجية لا تتكشف من الوهلة الأولي آن حديثنا عن المحال عليه. لذلك يمكننا القول إنّ مراجع هذا المقطع كانت خاضعة لمناورات المتكلّم وخططه التي أخفاها عندما استعمل قصدا أكثر الأنماط التبئيريّة حيادا وموضوعيّة ونعني به التبئير الخارجيّ. وقد ينزلق أحيانا إلى التبئير الصفريّ الذي يناط بعهدة الراوي عادة ليصبح إلها عليما يعرف ما خفي من الأشياء وما بدا منها من نوع "عمارة بلا مصعد كهربائيّ، بناها صاحبها من أموال جمع زكاة المؤمنين الذين يخافون ربّهم"(منازل الكلام ص1). في حين لا يخلو التبئير المحايد أو الخارجيّ من سمات ذاتيّة لا سيما" أنّ التبئير أنيّ كان إنّما هو نتاج عمل إدراكي سواء اعترف به الإنشائيون البنيويون أو لم يعترفوا به، فما من تبئير إلاّ وهو قائم على علاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، فكلّ إدراك لا يكون أو يندرج في ذات مدركة، ولمّا كان ذلك كذلك فإنّ ذاتيّة المدرك جزء لا يتجزأ من الفعل الإدراكي"[11] على حدّ قول محمد الخبو.

إنّ المراجع التي اصطلحنا على تسميتها بمراجع الواقع- تمييزا لها عن المراجع الأخرى في النصّ وهي مراجع حكايات ألف ليلة وليلة التي سنأتي على ذكرها لاحقا- مراجع خاضعة لوجهة نظر المتكلّم فيما يراه ويرويه كما رأينا. ويكفينا الإشارة هنا أنّ محل الراوي هو محلّ عموميّ يقصده ما لا يمكن حصره من الناس، ويُسمع فيه ما لا طاقة لأحد بإحصائه من الكلام، لذلك كان على المتكلّم الانتقاء

والاختيار في مستوي الحكاية. وهذا الاختيار هو درجة من درجات إخضاع المرويّ لوجهة النظر التي تكيّف ما يمرّ أمامها من "مادة حكائيّة" هي عالم الناس في هذا المحلّ لتصفّيها وتمحّصها. ثمّ تقدّم بعد ذلك أمثلة منها خاضعة ولا شكّ لجهة اعتقاد هذا الذي يقوم بعمليّة التصفية وهو جالس أمام طاولة صغيرة "والباب مفتوح طول النهار وعرضه يستقبل حرفاء الكلام المباح والممنوع من الصرف العلني"(منازل الكلام ص3). ونستطيع أن نرصد هذه الذاتيّة أو الانتقاء في مستوي الصياغة النحويّة لمُدركات الرائي الجالس وراء طاولة المحل وخاصّة في توظيف الحال المقترن بوصف كيفيّة دخول الناس إلى المحلّ وخروجهم منه:

صاحب الحال (المُدرك)	الحال(توصيفه)
♠ **يدخل ←**	♥ بصمت الحكماء.
♠ **تدخل ←**	♥ بحذر غزلان البراري.
♠ **يدخلان ←**	♥ بضجيج الشباب.
♠ **يدخلون ←**	♥ دخول الفاتحين.
♠ **يدخلن ←**	♥ بخفر العذارى.
♠ **يخرج ←**	♥ هائجا هيجان ثيران حلبات القتال.
♠ **تخرج ←**	♥ جذلى تكاد الدنيا لا تسعها.

إنّ حاليّة "أصحاب الحال" أو المدركات هنا عائدة إلى الرائي الذي يقدّر مشاعر الداخلين والخارجين من خلال هيئاتهم وحالاتهم النفسيّة، نعم، ولكن أيضا من خلال غاياته ومقاصده التي يريد أن يقنع به المقول له المفترض الذي يتوجّه له بالكلام. وهو يسعى إلى ترسيخ الاعتقاد لديه بما يفعله الكلام في الهاتف بالناس، لذلك يرد وصفه للكلام مقرونا بهذه الذاتيّة وملتصقا بها وهو يخبر- نحويّا - عن الكلام وأنواعه إذا شئنا:

المبتدأ(المدرك)	الخبر(توصيفه)
• كلام ←	♦ في عذوبة غنوة العندليب.
• كلام ←	♦ خشن كجذع شجرة عجوز.
• كلام ←	♦ في حلاوة العسل المصفّى.
• كلام ←	♦ لذيذ كالفستق.
• كلام ←	♦ يفتح القلوب المغلقة بسبعة أبواب.
• كلام ←	♦ موحش كالظلام.

إنّ العبارات الصائغة للمحال عليه تتكرّر بذات الإيقاع تقريبا، وهي تأخذ غاياتها القصوى من اعتبارها القيمة الرئيسيّة في النصّ ومدار الكلام فيه، فهي كلام عن الكلام ومنازله في هذا الزمن. ولكنّه كلام موتود إلى جهة اعتقاد من يخوض فيه ويسعي إلى تمرير اعتقاده إلى مخاطب مفترض. وهي درجة من درجات تحوير هذا العالم من قبل الراوي الرائي وإن حاول الراوي ادّعاء الحياد وهو يصرّف مدركاته ويرسم ملامحها بعين مترصّدة وهو يجلس خلف الطاولة، لا يكاد يحرّك ساكنا إلاّ السمع والأبصار. فهو ظاهرا لا يقدّم لنا إلاّ جملة من الإثباتات (Assertions) والتقارير لما يرد عليه في محلّ الهاتف ولكنّ فحص هذه الإثباتات- المزعومة- وتمحيكها كما رأينا، كشف عن توجيه الرائي لمدركاته واتخاذه منها مواقف تقويميّة وحتى إيديولوجية.

وقد أصبح العالم القصصيّ بهذا المعنى محوّرا بعناصر عدّة منها لغة القصّ غير الحياديّة ومواقف الراوي الرائي وجهة اعتقاده فيما يرى ويروي. ولكنّ الأمر لا يقف عند هذا المستوى إذ نحن- بالرغم ممّا ذكرناه- مع أبسط درجات التحوير في هذه القصّة، وأدناها توجيها. فكيف ذلك؟

■ **الدرجة الثانية من التحوير: الخرق السردي ولعبة الراوي**

1. تداخل المراجع: لا يقف الرائي في منازل الكلام عند توصيف مدركاته، والتعبير عن مواقفه المبطّنة منها، لأنّ إدعاءه الحياد سرعان ما يزول عندما يمزج بين طرق في الإدراك مختلفة. يقول: "أتابع هذه الدنيا الصغيرة وأقرأ ما تيسّر من حكايات الست شهرزاد. فتختلط عليّ الأشياء. تصير الحياة عالما من ورق. وتتحوّل شخصيات حكاياتي إلى آدميين من لحم ودم. أراهم بقلبي يغادرون الكتاب فأبتسم لهم. وتشجّعهم ابتساماتي المتواطئة فيفتحون أبوابا وشبابيك داخل الورقات ويذهبون. يختلطون بمرتادي المحل يتبادلون معهم التحايا ويشدون على الأيادي المرتعشة، ويقرؤون لهم أشعار الغزل والرثاء."(منازل الكلام ص3). هكذا تتداخل المراجع داخل القصّة بطريقة غريبة وطريفة بسبب رئيسيّ من المُدرك لأنّ الأشياء اختلطت عليه كما ذكر ومرّ الأمر من تداخل في ذهنه إلى تداخل في عالم الحكاية التي يرويها. فهل نأخذ الأمر كما برّره الراوي؟؟

إنّ اختلاط المراجع بهذه الطريقة العجيبة وإن بدا مبرّرا في الأقصوصة، مُسوّغا له على نحو ما ذكرت روت رونان وهي تتحدّث عن وصف شارل لعينيّ إمّا (Emma) كما ذكرنا سابقا، فهو غير مقنع إذا ما تدبّرنا تبرير المتكلّم أو تفسيره لهذا التداخل الأنطولوجيّ، خاصّة أنّ المراجع المختلفة لن تقف عند حدود الاختلاط، بل ستمتدّ إلى مستويات عدّة من التواصل لا نخال أنّ اختلاط الأمر على من يرى ويروي كاف لتفسيرها. لذلك بات علينا تفكيك هذا العالم القصصيّ لنصل إلى مستويات التداخل ومسوّغاتها عند مُنشئها.

2. الخرق السردي: إنّ التداخل بين العوالم الأنطولوجيّة للحكاية يوظّف أهمّ درجات التحوير في القصص بطريقة لا يقف فيها الأمر عند الانزياح عن مراجع الواقع ومباينتها فقط، بل يذهب بعالم التخييل حدّ جعله عصيّا على إعادة التركيب بعد أن خلق منطقه في ذاته وأنشأ عالمه وفق مقاييسه التي لا ينهض إلاّ بها. ودرجة التحوير التي

نقصدها يصطلح عليها جينات بالخرق السردي (Métalepse) وفيها تُدكّ الحدود بين عوالم لم يعتد الكاتب على تخطّيها عادة. فكيف ذلك؟

يصف جينات الخرق السردي بكونه" كلّ تدخّل للراوي أو المرويّ له من درجة أولى في عالم الحكاية- أو تدخّل إحدى الشخصيات القصصيّة في عالم حكاية مُضمّن- أو عكس ذلك."[12] وفيها تنتفي الحدود بين عوالم لا يتجاوزها المؤلّف عادة. وهي في نظر جينات "حدود متحرّكة ولكنّها مقدّسة بين عالمين:العالم الذي نروي فيه والعالم الذي نرويه."[13] وإذا فسّرنا مقصد جينات فإنّ (العالم الذي نروي فيه) هو الخطاب و(العالم الذي نرويه) هو الحكاية.

وتهتمّ دوريت كوهن (Dorrit Cohn) في مقالها" الخرق السردي والتغوير"[14] بالخرق السرديّ الذي يحدث في عالم الحكاية[15] معتبرة إياه الأهمّ والأقدر على التأثير في المتقبّل، لغرابته من ناحية ولما قد يثيره من إرباك ودهشة من جهة أنّه **تعدّ** (Transgression) مُباغت وغير منتظر. وقد دلّل عليه جينات بقصّة لخوليو كورتازار (Julio Cortazar) بعنوان(Continuidad de los Parques)، في هذه القصّة القصيرة ينقلب شخص يقرأ رواية إلى ضحيّة لجريمة قتل تقع داخل الرواية التي يقرؤها. إنّ ما وقع في هذه القصّة من خرق سرديّ داخل عالم الحكاية قام على أساس التعدي على منطق العوالم الأنطولوجيّة أو الحدود بين القصّة الأوليّة (Récit primaire) وهي قصّة قارئ الرواية، والقصّة الثانويّة أو المُضمّنة وهي قصّة الرواية، بطريقة تثير خلطا عند المتقبّل بين المستويات الأنطولوجيّة التي ذكرنا. وفي هذا المستوى من الخرق- أي داخل عالم الحكاية- يمكن كذلك أن نفصل بين **خرق سردي خارجيّ وخرق سردي داخليّ**.

أمّا الخارجيّ فهو ما يحدث من خرق بين مستوي خارج الحكاية والحكاية ذاتها بمعني بين عالم الراوي وعالم الحكاية التي يقصّها. أمّا الداخليّ فهو ما يحدث بين مستويين من الحكاية ذاتها، بمعني ما قد يحدث من خرق بين القصّة أوّلية والقصّة الثانويّة أو القصّة الثانويّة والقصّة المضمّنة من مستوي ثالث. وهذان النوعان من

الخرق وظّفهما الدرغوثي في "منازل الكلام" بطريقة متساوية تقريبا. ولرصد ذلك نفصل بداية بين مراجع "الواقع" ومراجع الحكايات إجرائيّا قبل أن نصل بينها وفق أنواع الخرق السردي المختلفة:

أ.الفصل (Débrayage):

مراجع "الواقع"	مراجع الحكايات
• **مستعملي الهاتف.** • **المرأة الأنيقة صاحبة المعطف الأسود والقميص الأحمر.** • **الراوي المشارك في الأحداث** (homodiégétique.). • **مستعمل الهاتف الباحث عن الراوي لفكّ نقوده.**	• **قوت القلوب حبيبة أيوب بن غانم.** • **مسرور سيّاف السلطان.** • **صاحب طاقية الإخفاء.** • **هارون الرشيد/القهرمانة.** • **شهرزاد.**

ب. الوصل (Embrayage): من أشكال الوصل بين المراجع نجد:

▫ **الخارقة السردية الخارجية:** وهي مشاركة الراوي في الأحداث التي تنخرط فيها مراجع الحكايات التي يقرؤها، مثل حواراته مع مسرور سيّاف السلطان الذي استغلّ خلوّ المحلّ ليهرب من حكايته بعد الانقلاب على سلطانه وما أحدثه في المحلّ من تلطيخ بالدماء التي كان يتركها وراءه.

ومثل مغامرته مع صاحب طاقية الإخفاء الذي أهمل "شاشيته الماجيدي" في أحدى كابينات الهاتف ليجعله يكتشف قدراتها العجيبة "وذهبت أروّح عن نفسي بالوقوف أمام الباب إلى أن خلا المكان من الزبائن. فعدت إلى الشاشيّة أضعها على رأسي. وعدت إلى قراءة الكتاب إلى أن رأيت كهلا يقف في الباب. تردّد الرجل لحظة ثمّ دخل المحلّ. التفت يمينا وشمالا. ثمّ اقترب من الطاولة. ظهر الارتباك في عينيه. إلاّ أنّ

يده تحرّكت بسرعة. اختار من النقود المصفوفة أمامه كدسا من الدنانير دسّها في جيبه وبسرعة ولج إحدى كبائن الهاتف. حين أطلّ برأسه بعد دقائق.وجدني وراء الطاولة."(منازل الكلام ص7). ثمّ كيف وظّفها في مزيد الاستماع إلى أسرار الناس داخل غرف الهاتف الصغيرة هذه المرّة، قبل أن يستردّها صاحبها.

▫ **الخارقة السردية الداخلية:** وفيها بات التداخل واضحا بين عالميّ الحكاية الأنطولوجيين، وأصبح السرد يراوح بين هذا وذاك بطريقة غريبة، إذ تشارك مراجع الحكايات في مغامرات عالم الناس وتتدخّل في المحلّ، وكأنّها هي التي تتعدي عالمها إلى عالم زبائن التاكسيفون، على نحو إنقاذ شخصيات ألف ليلة وليلة للمرأة الأنيقة وإدخالها إلى عالمهم. يقول: "...إلى أن سمعت أزيز عجلات في الخارج. وقفت أستطلع الأمر فإذا بسيّدة الكعب العالي ملقاة على الرصيف. وإذا بأبطال قصّتي يصفّقون بأجنحتهم ويطيرون خارج الكتاب. رأيتهم يحطون على المرأة ويعودون بها إلى الدكّان أجلسوها على أريكة في الركن، ثمّ هووا عليها بمراوح صغيرة أخرجوها من جيوبهم، إلى أن عاد إليها الرشد. فوضعوها داخل حكايتها القديمة" (منازل الكلام ص4). ولا شكّ أنّ هذا الخرق المبرّر في عالم القصّ يبعدنا كما ذكرنا مسافات عن مراجع الواقع ولكنّه أيضا يمنح مؤلّف عالم التخييل فرصا لتضمين جهة اعتقاده فيما يروي وتبطين مواقفه وغاياته خلف طبقات من القصّ تتراكم فوق بعضها بعضا.

ولا يقف الوصل بين مراجع الأقصوصة، أو التعدي بلغة دوريت كوهن عند هذا المستوى لأنّه يأخذ شكلا آخر قوامه الربط بين مراجع الحكايات القديمة وأحداث الراهن ومراجعه ممّا يحدث زمن القصّ. هو إذا شئنا شكل من الخرق السرديّ لم يتعرض له جينات وكذلك دوريت كوهن ويمكن نعته على سبيل التجوّز بالخرق السرديّ الزمنيّ لأنّ فيه اختراقا لحجب الزمان وتجاوزا لمنطقه مثلما تفعل سينما الخيال العلمي عند حديثها عن آلة الزمان، وإن كان ذلك من تأويلنا. ومن ذلك نذكر مغامرة قوت القلوب في بغداد التي يحتلّها الأمريكان بحثا عن حبيبها غانم بن أيوب وكيف علمت بمقتله" في حادث سيّارة ملغومة بمائة كيلوغرام من الحرّية، على

الطريق الرابطة بين مدينة السلام وسجن أبي غريب." (منازل الكلام ص5). وكذلك نذكر مغامرات مسرور السيّاف الذي حاول أن يفرّ على متن سفينة ولكنّ أحد الذين اقتحموا قصر السلطان(صدام حسين) يوم سقطت بغداد تعرّف عليه: " فدلّ عليه القوم. فأخرجوه من النهر وجرّدوه من سيفه. وجروه من رجليه إلى ساحة النصر. فعلّقوه على بقايا تمثال السلطان. وجلدوه إلى أن أغمي عليه، فألبسوه جلد حمار. وربطوه بحبل على سارية جرار البلديّة. وسحلوه في الشوارع"(منازل الكلام ص9).

مُجمل القول ممّا رأينا أنّ الخرق السرديّ تمّ توظيفه من طرف الراوي بغية الإيغال في تحوير العالم القصصيّ وجعله حاملا لمنطقه الخاص فلا يقع إلاّ فيه وبه. وهذا ما يؤسّس من ناحية عالم التخييل الذي "لا يمكن إعادة إنشائه أبدا" وفق روت رونان. كما يدعم فرضيّة انقطاعه عن العالم الخارجيّ وخلقه لمراجعه داخله وتركيبها على نحو جماليّ خاضع للخطاب الذي يحملها، ولجملة الدلالات الجديدة التي ينشئها نسق القصّ وتراكب الجمل فيه. وما المراجع التي نعرفها من عالم الناس أو عالم الحكايات عند نظرنا فيها في عالم "منازل الكلام" القصصيّ إلاّ مطابقات في مستوي الدوال لا الدلالات لأنّ الكاتب يستعمل نفس اللغة ويستثمرها لمقاصد مغايرة لتوظيفاتنا نحن لها في خطاباتنا العاديّة.

من جهة أخرى، مكّن تحوير العالم القصصيّ - في هذه الدرجة الثانية- الراوي من تمرير جهة اعتقاده فيما يروي فوظّف تداخل المراجع، وتهويماته هو أو ما وسمه "باختلاط الأمر عليه" وسجّل حضور مواقفه فيما يرى أو يقول. وجهة الاعتقاد عند فولر(Fowler) هي أهمّ مقوّمات وجهة النظر في مستواها الإيديولوجيّ لأنّها تتضمّن ما يبديه الراوي أو الشخصيّة بصفة مباشرة من معتقدات وآراء باستعمال بنى لغويّة ذات صبغة توجيهيّة[16] ثمّ من خلال تركيب الأحداث داخل القصّة وأشكال وصف الشخصيات والأماكن. لذلك تشفّ مواقف الراوي الإيديولوجيّة وفق أساليب عدّة منها مثلا التباس صوته بصوت الشخصيّة بتوظيف الأسلوب غير المباشر للتعبير عن مواقف تتخذها الشخصية ويتولى هو صياغتها، ليختلط الصوتان وفق عبارة جينات ولا

نعرف هل هو يحاكي مشاعر الشخصية ومعتقداتها أم هل هو يمرّر آراءه مستغلا غيابها أو صمتها. ومن ذلك قوله :" لكنّ شهرزاد امتنعت عن الكلام المباح قائلة إنّها ما عادت قادرة على الحكي بعد أن ألجم لسانها ما تسمع وما ترى من عجائب وغرائب يشيب من هولها الولدان. ولكن هو ذا كتابي بين يديه فليقرأ منه ما يشاء. وانصرفت كما جاءت تاركة وراءها عطرا يأخذ بمجامع القلب." (منازل الكلام ص5).

لقد نقل إلينا الراوي كلام الشخصيّة على لسانها وفيه تخل منها عن القصّ له، ومواقف أخري من عصره لا نخال إلاّ أنّ الراوي قد ألبسها ذاته فنطقت برغباته، وحضرت ثمّ غابت وفق إرادته. وقد أعدّ الراوي نفسه لتحوير حكاياتها حتى تبوح بما يريد هو، عندما قرأ لنا حكاية أوهم أنّها من حكايات ألف ليلة وليلة وفيها مغامرات أشهر شخصياتها القصصيّة(قوت القلوب وغانم بن أيوب) "وعدت إلى كتابي أقرأ منه: بعد أن عفا الخليفة هارون الرشيد على محظيته قوت القلوب وعدها بأن يهبها إلى حبيبها غانم بن أيوبّ..."(المنازل ص5). ولكنّ السرد فيها قادنا إلى بغداد المحتلّة وسجن أبي غريب وسيّارات الهامر المحترقة. ومن هذه الأساليب أيضا توظيف الغريب أو العجيب الذي لا يحدث إلاّ في حكايات ألف ليلة ضمن دائرة الأحداث في محلّ الهاتف فمراجع الحكايات تأتي ومعها آثارها العجائبيّة. وهنا يستثمر المتكلّم هذه الآثار- من خلال الوصف خاصة- لقصديّة قد تتجاوز معانيها الآنيّة مثل خروج مسرور سيّاف السلطان وهو يجرّ دماء لا يعلم مأتاها غير ما تحيل عليه هذه الشخصيّة في عالم الحكايات الأصلي وتواصله إلى حدود زمان القصّ، ثمّ تقلّده سيفه وهو في محلّ الهاتف وتألّم الراوي لأنّه لم يسأله سؤالا ظلّ يؤرقه وهو يقرأ في الليالي.

هو:"- لماذا لم يرفض مسرور السيّاف مرّة واحدة أوامر السلطان؟" (المنازل ص6).

من الأساليب المُلفتة أيضا في هذه القصّة المُطابقة المقصودة بين بعض مراجع الحكايات القديمة وبعض مراجع الواقع المعاصر. فسلطان مسرور الذي نعرفه في ألف ليلة هو هارون الرشيد ولكنّه في الأقصوصة يفرّ من حكايته القديمة بعد أن سقط

سلطانه في العصر الحالي:"أما سمعت بالانقلاب الذي أطاح بسلطانك هذا الصباح؟ فكل إذاعات العام تتحدّث عنه، وعن القصر الذي أحرقه المتظاهرون بعد أن عاثوا فيه فسادا"(المنازل ص6). لقد وفّرت الخوارق السرديّة إمكانيات مهمّة للراوي- ومن خلفه الكاتب الذي فوّضه طبعا- حتى يمرّر مواقفه ومعتقداته وجهة نظره من خلال توجيه الكلام ووصف الشخصيات وتركيب الأحداث خاصّة وما رافق ذلك من أشكال خلط للمراجع المتعدّدة في الأقصوصة.

على سبيل الخاتمة: لقد نظرنا في هذا النصّ القصصيّ إلى درجات متعدّدة من تحوير عالم القصّ بتأثير من اللغة ومواقف الراوي وخصائص عالم التخييل الذي يسوّغ فيه ما لا يقبل في غيره من الخطابات. وقد انطلقنا من بعض المسلّمات التي مازالت تُشكل على جملة من النقّاد العرب مثل اعتبار القصّ منقطعا عن المرجع، منتجا لمراجعه داخل شرنقة سرده ووفق نسق أحداثه ونمائها، لنثبت انطلاقا من عمل قصصيّ لإبراهيم الدرغوثي جملة من مقومات الخطاب الإحاليّ في عالم القصص منها:

- أنّنا لا نستطيع تناول مراجع القصّ إلاّ وهي منشدةّ إلى المتكلّمين في النصّ وإلى ذاتيتهم التي تُمرّر إلينا بطرق مختلفة. رأينا هذا في وصف الراوي الرائي في "منازل الكلام" للكلام في الهاتف ولمستعمليه ولأماكن استعماله لنكشف عن آليّة للتنضيد والترتيب والاختيار مارسها الراوي وهو يقدّم خياراته من مُدركات جمّة تمرّ عبر سمعه يوميّا.

- أنّ لعالم القصص التخييلي درجات متعدّدة من التحوير أدناها في قصّة الدرغوثي ما مارسته اللغة غير الحياديّة على المراجع المختلفة. وكذلك ما قام به المتكلّم من توجيه مُغلّف في أحيان كثيرة بمحاولة ادعاء الحياد فيما يرى ويقول، عن طريق توظيف نمط تبئيريّ محايد أو جعل المشاهد تقدّم نفسها بنفسها ولكنّ تحليلنا خياراته التي يعرضها كشف لنا عن ذاتيته التي تُضمّن خلفها وحتى جهة اعتقاده فيما يروي.

● وظّف الراوي أهمّ درجات تحوير العالم القصصيّ وأشدها مباينة لعالم الواقع عندما خلط بين مراجعه المحوّرة في درجتها الأولي، وهي مراجع عالم محلّ الهاتف العموميّ ومراجع عالم حكايات ألف ليلة وليلة. وقد تمّ ذلك وفق خوارق سرديّة متنوعة منها إدماج نفسه في عالم الحكايات التي يقرؤها **(خرق سردي خارجي)** وتمييع الحدود بين مراجع عالم التاكسيفون ومراجع عالم ألف ليلة وليلة، ثمّ دكّها**(خرق سردي داخلي)** وحتى جعل مراجع الحكايات تواصل مغامراتها في عالم الناس الذي يحياه هو**(خرق سردي زماني)**.

● مكّنت الخوارق السرديّة الراوي من تمرير جهة اعتقاده فيما يروي، وكشف لنا خلطه بين المراجع عن مواقفه الإيديولوجيّة المضمّنة داخل وجهة نظره ممّا يروي ويرى، وفق أنماط عدّة من التسريبات التي لم نستقيها من خطابه مباشرة وإنّما توسّلنا لفهمها بالاستدلال والتأويل. فقد ألبس المتكلّم مواقفه في الكثير من الأحيان لبوس الغموض والعجائبيّة وضمّنها أقوال مراجعه المتجوّلة بين عوالمه متجاسرة عليه وعلى منطق الأشياء. أمّا هو فكان يتابعها ويطاردها ويشارك أحيانا في "ألعابها" ولكنّه يقنع برصد تحرّكاتها أو قراءة مغامراتها الجديدة في أغلب الأحيان، حيلة العاجز أو المُرهق ظاهرا والمداور للمقول له باطنا.

نهاية، لئن ورد التحوير مكرّرا في هذه الأقصوصة، مضاعفا بآثار لغتها وراويها وعالمها المخصوص فإنّ هذا لا يمنع من القول أنّه بمجرّد سرد الأحداث- أيّا كان مأتاها- وقيام مبدإ الوساطة عندما يفوّض الكاتب التاريخيّ من يروي عوضا عنه على الورق تنفصل المراجع عن عالمنا لتنشأ إحالاتها التي لا نستقيها أبدا إلاّ ممّا تدل عليه سياقاتها الجديدة التي تنشأ معها صنوا لعالم مغاير هو عالم القصص.

الإحالات:

1 - الأمثلة على ذلك كثيرة، نأخذ على سبيل الذكر لا الحصر :
▪Ruth Ronan, possible world in literary theory, published: Cambridge university press (1994).
▪S. Haugom Olsen, The end of literary theory published: Cambridge University press (1987).
▪ -John Searle, Sens et expression, Ed. de Minuit, Paris, 1982.

2- يمني العيد: "فنّ الرواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب" دار الآداب، بيروت، 1998. ص 85.

3 - سعيد يقطين: "انفتاح النصّ الروائي، الفصل الثالث: البنيات السوسيو - نصيّة، المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى بيروت الدار البيضاء 1998، ص140.

4 - جورج لوكاتش "دراسات في الواقعيّة الأوروبيّة"ترجمة أمير اسكندر،الهيئة المصريّة العامة للكتاب القاهرة، 1982، ص21- 22.

5 - Kate Hamburger, Logique des genres littéraires, ed Seuil, avril 1986, Tradi, Pierre Cadiot, p29

6 - Ruth Ronan, Possible worlds in literary theory, Cambridge university press (1994), p93.

7 -Ruth Ronan, Possible worlds in literary theory, Cambridge university press (1994), p93.

8 - نشرت هذه الأقصوصة المجلّة الإليكترونية " الكلمة" إشراف صبري حافظ ضمن عددها الأول بتاريخ يناير2007 عنوان الموقع:
www .alkalima.com

9 -John Searle, Sens et expression, Ed. de minuit, Paris, 1982, P115

10- Laurent Danon -Boileau : Produire le fictif linguistique et écriture romanesque, éd Klicksieck, 1982, p47.

11 - محمد الخبو : هل التبئير من الخارج قائم على الحياد، مقال ضمن ندوة " قضايا المتكلم في اللغة والخطاب"، نشر كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان ودار المعرفة للنشر، تونس، طبعة 2006.

10 - Gérard Genette : Figures III. Ed seuil, col poétique, .Paris, 1972, p 312.

13 - نفسه، ص 312.

14 -Dorrit Cohn, Métalepse et mise en abyme, www .Vox-poetica .com, 20-2-2003

15- وهو الذي يعنينا لأنّ الخرق الذي يحدث في الخطاب بسيط تتمثّل قيمته في كشفه عن وجه الكاتب وقد اخترق حجب عالم الحكاية، أو العالم الذي يرويه الراوي صنيعته الورقية وقد دلّل جينات على هذا النوع من الخرق بمقطع لبلزاك يقول فيه" بينما تصعد السيّدة الوقور بملابسها الرسميّة العريضة درجات السلّم لا نري فائدة في شرح ذلك.."

16 - Roger Fowler, Linguistic Criticism, Oxford University press paperback, 1996.pp 166-167.

أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة

أ. نورة بعيو

جامعة تيزي وزو

لقد أظهرت جهود المبدعين الروائيين العرب أنّ ثمة رغبة شديدة وطموحا كبيرا لإبداع رواية تاريخية حقيقية حداثية، بعد أن حاول الروائيون الأوائل أمثال جرجي زيدان ثم نجيب محفوظ وضع أسس هذا النوع من الكتابات، وقد تعزز هذا المسعى أكثر في أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة مع أسماء بارزة في المشرق العربي، كما في مغربه مثل: عبد الرحمن منيف وبنسالم حميش وواسيني الأعرج وغيرهم، لاسيما إذا أضفنا معرفة هؤلاء الروائيين بأحدث تقنيات الرواية الجديدة وبأبرز إجراءات مناهج النقد المعاصر، الأمر الذي يسهل على المبدع التعامل الذكي والواعي مع المادة التاريخية، أي ما هي النقاط أو العناصر المهمة في تاريخ المجتمع التي يجب أن يسلط الروائي عليها الضوء لتكون درسا للحاضر المتأزم فكريا وسياسيا، ومن ثم تستشرف آفاقا جديدة مرتقبة قد تغيّر حياة الأجيال القادمة. فالتاريخ كمادة والرواية كفن يشتركان في تقنية مهمة هي تقنية السرد أو الحكي، فأضحى علما قائما ومع ذلك تتميز الرواية بتقنيات فنية أخرى أصبحت تمثل مركز اهتمام الباحثين والنقاد والقراء من ذوي الاختصاص.

كما يبقى التاريخ بارتباطه بالماضي وأبعاده الآنية والمستقبلية، يطرح جملة من التساؤلات والشكوك في الوسط النخبوي، فالتاريخ بشكل من الأشكال سرد لأحداث ماضية مع شخصيات في ظروف معينة.

ولما كانت وظيفة المؤرخ أن يحكي ماذا حدث؟ وكيف حدث؟ كانت وظيفة الروائي كفنان أن يحكي ماذا يحدث؟ أو ماذا سيحدث؟ لذلك قيل « إنّ التاريخ هو

رواية ما كان، والرواية هي رواية ما يجب أن يكون »، إذن ما هو الفرق بين الرواية التاريخية والتاريخ بصورته الأكاديمية الصارمة؟

إنّ التاريخ أو السجل التاريخي يعلمنا عن مجموع الوقائع التي جرت في الماضي البعيد أو القريب، وكيف وقعت مفصلة أو إجمالا، يقدم هذا السجل «كمادة لذوي الاختصاص، ومع المادة ذاتها يستطيع الروائي أن يقدم لنا التاريخ في صورة حيوية تجتذب مختلف الفئات المتعلمة في المجتمع، فإذا كان المؤرخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولا تشريحها وفهمها، فإنّ الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه»[1].

فالرواية التاريخية عمل سردي فني لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية والحضارية، وحياة الأفراد وعلاقتهم بمن يسير شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع، والتي يكون السجل التاريخي الرسمي الجامد قد همشها أو تجاهلها بقصد أو بدون قصد.

ويمكن للفنان / الروائي أن يعود إلى هذا السجل كمصدر توثيقي فيقارن ويختار، طالما أنّ هذا التاريخ هو سيرة الأفراد والشعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم وإحباطاتهم، فيهم الحسن والقبيح، الصديق والعدو، العالم والجاهل، الزاهد والماجن، الحاكم والمحكوم، الحكيم والمجنون، الأمين والخائن، من الرجال والنساء، الشيوخ والأطفال... الخ، يأتي الروائي إلى هذا الموروث المتنوع ويستفيد من كل جزئياته الظاهرة والخفية، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة به تتناسب وشروط عمله الفني.

إن قراءة متأنية وعميقة للعديد من الروايات التي وظفت التاريخ قديمه وحديثه عند مجموعة من الكتاب العرب المعاصرين مثل: إدوارد الخراط، جمال الغيطاني، عبد الرحمان منيف، حيدر حيدر إميل حبيبي، بن سالم حميش، إلياس خوري،

جيلالي خلاص، أحلام مستغانمي، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج وغيرهم. فهؤلاء المبدعون شددوا على النقاط الآتية:

1. مراجعة التاريخ الرسمي الجاهز والاهتمام بالمهمشين والمغيّبين.

2. عدم الاكتفاء بالمكتوب الرسمي أو الهامشي بل الأخذ بالشفوي والمرويات الجزئية، أو الكاملة التي ترمم أو تضيء تنقض النص المكتوب.

3. اكتناه التاريخ للأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل[2].

ويبدو أن من أبرز الموضوعات التي هيمنت على الخطاب الروائي العربي المعاصر، موضوع التاريخ، وهو موضوع سابق انتهت لحظته لأن أي كاتب ينتج نصه الإبداعي ضمن بنية نصية سابقة أو معاصرة، وقد تكون هذه البنية إضافة أو تحويلاً للبنية المنتجة. أما إذا أعادها الروائي بالطريقة نفسها، فإنه أمام إعادة إنتاج النص لا إنتاج النص في حدّ ذاته، وتدخل هذه الظاهرة فيما سماه النقد البنيوي المعاصر بالتفاعل النصي أو تداخل النصوص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ويتأسس التفاعل النصي على طابع الصدام المعبر عنه في النص الجديد الذي يخلخل النص السابق، يحدث هذا عندما يستند النص الجديد على رؤية مغايرة لما هو سائر على المستوى الإبداعي والإتيولوجي. فكيف يمكن اعتبار التاريخ كمتفاعل نصي في الخطاب الروائي العربي المعاصر؟

لقد صار واضحاً أن الروائي العربي المعاصر يتعامل مع التاريخ "كمتفاعل نصي"، فيجعل الرواية تستوعب مختلف المتفاعلات النصية بدرجات متباينة، وعلى مستويات عديدة، حيث نجد متفاعلاً نصيًا قديماً مثل الوقائع والشخصيات التاريخية، سواء أكان هذا التاريخ عربياً إسلامياً أو أوربياً / أمريكياً، علماً أنه يمكن أن يتداخل المتفاعل النصي الديني مع النص التاريخي كأن يشير النص إلى شخصيات دينية (أنبياء أو صحابة أو ملوك قدامى مثل ملكة سبأ..الخ) بواسطة استقطاع فقرات أو عبارات مأخوذة من النص القرآني والسُنّي أو الكتاب المقدس، أو الإشارة إلى بعض

الوقائع وكذلك الممارسات الدينية كالتمييز بين الحلال والحرام. كما يمكن أن نعثر على مقاطع للمتصوفة (ابن عربي والحلاج...الخ).

أما المتفاعلات التاريخية الحديثة فيقصد بها ما تداخل مع الواقع / الراهن الذي كتبت فيه هذه الخطابات الروائية عبر أحداث القصة مثل حرب 1948، وأزمة 1967، والعشرية السوداء في الجزائر مثلاً، وكذلك تداعيات الحرب على العراق أو على غزة، أو أحداث 11 سبتمبر وغير ذلك[3].

وأخيراً، فإن ظاهرة المتفاعل النصي تأتي متنوعة فتتفرع إلى: ميتناص (metatexte) أو مناص (paratexte) أو تناصية (intertexualité) بدرجات متباينة من تحويل وتضمين أو تحوير، وأيضاً استشهاد المباشر / الصريح وغير المباشر، كالاقتباس غير الحرفي...الخ.

هذا، ونضيف اعتماداً على ما ذهب إليه الروائي / الباحث واسيني الأعرج تقنية التفكيك «ذلك أن الروائي عندما يلجأ إلى استحضار النص التاريخي يقوم بتفكيك بنيته في بنية النص الثاني الذي لا يسمح لها أن تخرج أو تتجاوز حدود الكتابة الأدبية»[4].

وتدعم هذا المسعى بما وقف عنده أحد الروائيين العرب المعاصرين الذين خاضوا بشكل واسع نسبياً في تحقيق طموح إبداع رواية تاريخية عربية حقيقية تستفيد من عِبر الماضي ودروسه لتتخطى عقبات وأزمات الراهن المتأزم في أكثر من بلد عربي مشرقياً ومغاربياً. والمتمثل في الروائي الباحث عبد الرحمان منيف الذي اعتمد بعض التقنيات المرتبطة مباشرة بكتابة الرواية التاريخية وهي:

1. المتواليات الحكائية، وذلك عندما يتناول المبدع فترة زمنية طويلة وواسعة، بالإضافة إلى وحدة الأمكنة أو تشابهها، حيث يقوم الكاتب بدفع الزمن إلى الأمام، أو الارتداد به إلى الخلف كي يستقيم الحدث الروائي ويتكامل.

2 ـ التداعيات بعكس المتواليات، يوظفها المبدع عندما يتناول مساحة زمنية ضيقة مع تنوع الأمكنة.

3 ـ الخطوط المتوازية في تتبع الأحداث الروائية عبر مسار معيّن على أن تلتقي هذه الخطوط وتتقاطع في نقاط معينة لفترة زمنية محددة، ثم تفترق وتتلاشى من جديد(5).

ولكي تستثمر مثل هذه التقنيات في التعامل مع المادة التاريخية، لا ينسى عبد الرحمان منيف أن يؤكد على نقطة تبدو شكلية ولكنها مهمة في الوقت نفسه، تتعلق باللغة الموظفة في هذا الإطار. إذ المفروض أن يبتعد الكاتب عن اللغة القديمة والعتيقة التي هجرها القراء والمهتمون بهذا الجنس منذ زمن طويل، لأن مثل هذا النمط اللغوي يُثقل العمل الروائي ويُنفّر القارئ منه.

قال "مكسيم غوركي" في هذا الموضوع: «إن الكاتب الذي يتحدث عن طفولته، لا يتحدث بلغة الأطفال بحجة الصدق، وإنما يتحدث بإحساس الطفولة، بالطريقة التي يفكر بها الأطفال، وبهذا يجسد الطفولة ويجعلها أكثر صدقاً»(6).

وللاستدلال على تعامل الروائي مع التاريخي، يتطلب منه استيعاب مجموعة التقنيات والطرائق التي قد تكون مشتركة مع روائيين آخرين، أو ابتدعها من عنده لضرورة العملية الإبداعية والموضوع المتناول. فمثلاً للروائي عبد الرحمان منيف طريقته المميزة ، ولكل من نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ونبيل سليمان، وواسيني الأعرج طريقته كما سيتضح لنا من خلال مدونة هذا البحث في قسمه الثالث الذي سيمس بعض رواياته كنماذج للرواية التاريخية الجزائرية المعاصرة، أو كما نجد مع الكاتب المغربي "بنسالم حميش" في روايته "العلامة" حيث تجليات النصوص الخلدونية واضحة لقارئ الرواية بواسطة توظيف تقنية التناص أو المناص بمختلف أشكالهما، منها مثلاً:

إدراج النص التاريخي في البنية الروائية:

وللتمثيل نضيف روايته الأخرى "مجنون الحكم"، فقد اعتمد "بنسالم حميش" إدراج النص التاريخي كبنية متخللة في الرواية طريقتين: الأولى خارج السياق الروائي:

1ـ كمقدمة الرواية، لتصدير الرواية، وهنا لا يختلف عن "منيف" مثلا في "شرق المتوسط" أو "أرض السواد"، "وإبراهيم الكوني" في روايته "التبر"، كأن يقتطع

بعض المقاطع من كتب المؤرخين وأقوالهم، مستعيناً بقائمة من الإحالات والهوامش في آخر الرواية من باب التوثيق، والتي قام عليها تخييل نص "مجنون الحكم".

وحتى في مقدمة الأجزاء: الأبواب والفصول لا يفضل اللجوء إلى هذه الطريقة[7].

وفي الطريقة الثانية، أي داخل السياق الروائي حيث يتخذ النص التاريخي الخام شكلين:

1ـ احترام النص الأصلي بحرفيته دون إدخال أي تغيير، فيوضع بين قوسين، وتتراوح النصوص الموظفة بين طويلة أو قصيرة حتى نجد كلمة أو كلمتين فقط[8].

2. قد يتماهى النص التاريخي مع النص الروائي ولاسيما عندما تتولى إحدى الشخصيات الكلمة في السرد، إذ يصعب معرفة من يتكلم بدقة، هل الشخصية الساردة بوصفها شاهدة على الوقائع التي تعرفت عليها من خلال قراءتها وبحثها المتواصل في صفحات التاريخ إلى سرد روائي. ولتحقيق ذلك يجب إحداث تغييرات في الخصوصيات المرتبطة بالسرد التاريخي، وهيمنة ضمير الغائب، وعدم مشاركة الروائي / المؤرخ في الأحداث...الخ. وكيف يحصل هذا التغيير في المادة التاريخية الخام؟ مثلاً ينتقل السارد من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر في الحاضر، أو اعتماد التلاعب الزمني بواسطة تقنيتي السوابق واللواحق، مما ينتج عنه تكسير في النظام التسلسلي لزمن الأحداث. وفي الأخير عدم الالتزام براوٍ واحد ووحيد، بل استعمال مجموعة من الساردين أو الرواة لحدث أو أحداث مختلقة كما فعل صاحب "مجنون الحكم".

ويتعلق الشكل الثالث بتوظيف نوع الحدث التاريخي أي التركيز على الجانب النوعي للحدث التاريخي، بمعنى الفترات التي ركز عليها الروائيون العرب بعامة.

لقد تم الوقوف على نوعين من الأحداث ارتبط النوع الأول بالأحداث التي عايشت الظروف المظلمة في العالم العربي مشرقه ومغربه كسقوط الأندلس والاستبداد العثماني والمملوكي، وانتشار الفتن والحروب الطائفية والحزبية والهزائم المتتالية منذ وعد "بلفور" إلى هزيمة 1967 إلى حرب الخليج والعراق...الخ.

في حين ركز النوع الثاني من الأحداث على المراحل الإيجابية، وفي تاريخ المجتمعات العربية ماضيها وحاضرها، كتحسين العلاقة بين الحاكم والمحكوم حيث بدأت بوادر الوعي التعددي والديمقراطي تسود في بعض البلدان، أو الطور الذي عرفته وضعية المرأة العربية مقارنة بالماضي المظلم الذي فُرض عليها. ففي المادة التاريخية الخام، لا نقرأ الوقائع والأحداث، بل نتعرف على من كان وراءها مدافعاً أو رافضاً، مسيّراً أو محفّزاً. يتعلق الأمر بأحد مكونات الخطاب الروائي، هو الشخصية الحكائية. فما هي أشكال ظهور الشخصية التاريخية داخل النص الروائي؟ لاحظ عدد من الدراسيين والنقاد أن هذا العنصر يتجلى من خلال ثلاثة مستويات: الأول: مستوى الاسم، أي الإشارة إلى أسماء شخصيات تاريخية (ملوك، خلفاء، حكام... الخ). والمستوى الثاني يتم بواسطة استدعاء أقوال الشخصيات التاريخية، وهي الطريقة الأكثر انتشاراً في الأعمال الروائية. كأن يعيد السارد أقوال إحدى الشخصيات التاريخية بشكل حرفي، أو تتداخل مع كلام السارد بشكل غير مباشر. والمستوى الثالث هو الاستدعاء بالفعل، أي استحضار الشخصية التاريخية من خلال أفعالها.

وتتدرج أشكال تقديم الشخصية التاريخية من خلال الراوي، أي الضمير الغائب (رواية مجنون الحكم) هذه الطريقة تدفع الروائي إلى توثيق المعلومات في آخر العمل أو الهوامش، أو بواسطة الشخصيات حيث يتحتم استخدام ضمير المخاطَب لسببين: أولهما رفض الراوي الإفصاح عن الكلام المتعلق بالشخصية، وثانيها عندما يختفي المتكلم شيئا ما أو جهله بما يحدث. كأن يتخفى المتكلم في مكان ما مثل غرفة النوم، فيعوضه الراوي ليسرد له ما حدث. أو بواسطة الشخصية التاريخية نفسها، حيث تقدم نفسها بنفسها عن طريق الكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى.

وإذا نظرنا إلى أهم النماذج التي ينتقيها من القائمة الطويلة للشخصيات التاريخية التي واكبت الأحداث، أو شاركت فيها في إحدى الفترات التي ترصدها الرواية، نلاحظ أن عدداً من الروائيين العرب المعاصرين توقف عند نموذجين بارزين هما: الشخصية المناضلة والمواجهة لمختلف أشكال الظلم محلياً / وطنياً وخارجياً / أجنبياً، كتوظيف بعض

الشخصيات ذات الصيت الواسع في التاريخ العربي الإسلامي والعالمي مثل: أبي ذر الغفاري، ابن رشد، الحلاج، ابن عربي، تشي غيفارا، عمر بن الخطاب... الخ.

وتوظيف مثل هذه الشخصيات النموذج، هدفه إسقاط تاريخ هؤلاء الإيجابيين في عصرهم على حاضر سماته الظلم والسوداوية، وتدني إنسانية الإنسان إلى مرتبة الشيء / السلعة وسيادة الفساد الأخلاقي والسياسي، ناهيك عن الفساد الاقتصادي والمالي. بالإضافة إلى طغيان سمة الفكر الأحادي الوثوقي بصرامة لا مثيل لها.

بينما النموذج الثاني هو شخصية الحاكم المستبد/ الظالم، ولكنه ضعيف بقراراته الهشة، ومواقفه السلبية، وكذلك انغماسه في عالم الترف واللهو واللامبالاة لمعاناة شعبه ومجتمعه. وآخر النماذج الحاكم العادل مثل شخصية الفاروق / عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز رضي الله عنهما. إلا أن مثل هذا النموذج قليل في المرحلة المعاصرة بسبب اتساع دائرة الحكام والسياسيين المتجبرين الظالمين للعامة من أفراد المجتمع[9].

هذا، وقد نجد بعض المبدعين في مجال الرواية التاريخية العربية المعاصرة يعتمد طريقة فيها كثير من التعقيد، حيث يعيد كتابة التاريخ في الراوي لأن كل كاتب / روائي يؤول التاريخ كما شاء تبعاً لقناعاته واتجاهه الحزبي من جانب، ومن جانب آخر، أن الذي دوّن التاريخ في الأول عرضه للتشويه والتحوير تحقيقاً لرغبة الحكام والأقوياء، لذلك على الروائي العربي المعاصر أن يكون عبقرياً فيُسائل الماضي برؤية جديدة ومغايرة. ويظهر هذا المسعى في رواية "مجنون الحكم"، فقد قسم المؤلف روايته إلى أربعة أبواب. تطرق في كل باب إلى عرض قصة إحدى الشخصيات الحاكمة، وطريقة حكمها لرعيتها بنظرة الروائي الفنان لا برؤية المؤرخ المنفذ لأوامر جهة معيّنة.

وأخيراً نلمس في رواية "مجنون الحكم" مثل ما يشبه الكتاب التاريخي، أي أن الروائي وظّف شكل الكتابة التاريخية على صعيد الأسلوب. كأن يحاكي المؤلف طريقة أحد المؤرخين في تسجيل الأحداث وتدوينها. فرواية "بنسالم حميش" هذه يشبه أسلوبها ما يلاحظ في "البداية والنهاية" "لابن كثير"، و"الكامل في التاريخ" "لابن

الأثير"، حيث ظهر التأثر به حتى في منهجية الكتابة من خلال ذكر السنة ثم الاسترسال في عرض الأحداث التي عاشتها.

وعن اللغة المستعملة في مثل هذه الروايات، فهي لغة السرد التاريخي التي تتجلى عبر أقوال المؤرخين والشخصيات التاريخية، أو اللجوء إلى اعتماد لغة القدامى في تحرير السجلات والمراسيم والقرارات كما مثلته رواية "مجنون الحكم" بشكل واضح[10].

وعليه، تبقى خصوصية كل روائي في التعامل مع المادة التاريخية تميّزه عن غيره، وإن تقاطعت في جوانب عديدة، لعل هذا يعود إلى طبيعة الموضوع الذي استوقف قريحة الروائي، وشدّ انتباهه في مرحلة متأزمة في ماضيها القريب، وتتصاعد أزمتها يوماً بعد آخر، لأسباب كثيرة قد تكشف عنها المدونة التي سندرسها في القسم الثاني من هذا البحث الذي يكون منطلقه طرحاً نظرياً للمنهج الذي سيُعتمد في الدراسة والتحليل، ثم تحديد محتوى المدونة بعرض عوالمها الروائية بحسب صدورها، ونتبعها بتطبيق بعض الإجراءات المنهجية المحددة سابقاً، كوسيلة تساعدنا على كشف موضوع المقموعين في روايات "واسيني الأعرج" من حيث: نوعيتهم، ومواقفهم وردود أفعالهم في مراحل تاريخية محددة، بالإضافة إلى استخلاص الطرائق / التقنيات التي وظفها الروائي في هذه الروايات، أي هل كررها أم أضاف جديداً يجعله يختلف ويتميز عن غيره من المبدعين المغاربة من جهة، والجزائريين المعاصرين من جهة أخرى؟!

وكل ذلك يدخل فيما يعرف في النقد المعاصر بالانفتاح الدلالي على أكثر من صعيد، من جراء تعدد القراءات المحكومة بضوابط وقوانين معينة تحول دون تحويل هذا الانفتاح إلى فوضى من التأويلات اللامحدودة. فالروائيون وهم يعودون إلى قراءة التاريخ المسجل في كتاب رسمي وثوقي «يشكل في حقيقة الأمر اختبارا للذات حتى تتعرف أكثر على ملامحها الثقافية والحضارية التي ربما ستؤدي إلى خلق الفعل الحافز في الحاضر والمستقبل، كلما قرأ التاريخ مرارا وتكرارا كلما كانت هناك فرصة لفهم الذات، وفهم الذات ضروري لأخذ العبر وتقدم الشعوب»[11]، حيث سينظر إلى التاريخ ليس باعتباره مادة منتهية وجامدة، بل باعتباره ممارسة فكرية

واعية في خدمة الحاضر، وفتح آفاق إيجابية للأجيال القادمة، وهذا هو ربما الفرق بين الرواية التاريخية التعليمية والرواية التاريخية الحقيقية التي تقرأ وتعيد قراءة التاريخ، فتسد نقصا هنا، وتضيف عنصرا هناك وفي الحالتين تنظر إلى السجل التاريخي بعين ناقدة واعية، تجاه كل المقدسات والمسلمات.

الهوامش:

1. انظر / قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، الكويت، ط 1، أكتوبر 2009، ص 76.
2. انظر / نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ب/ ط)، 2003، ص 142.
3. انظر / سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص ص 103- 108.
4. واسيني الأعرج: الرواية التاريخية أوهام الحقيقة، مجلة الثقافة، ص 22.
5. انظر / عبد الرحمان منيف: رحلة ضوء، ص ص 135- 136.
6. انظر / عبد الرحمان منيف، رحلة ضوء، ص ص 135- 136.
7. انظر / المصدر نفسه، ص 113 مثلاً.
8. انظر / بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص ص 11، 44- 45
9. انظر محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 102، 106- 110، 115- 117، 119- 122، 132- 133.
10. انظر / محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص ص 12- 13، 31، 206- 207.
11. قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التاريخ، ص 82.

دور أشكال التبئير في البناء العاطفي لرواية "الانطباع الأخير" لـ: مالك حداد

أ. سعيدة بشار
جامعة بجاية

لم يُشكّل البحث عن الأثر العاطفي فيما مضى حقلاً دراسيًا خاصًّا به، بعيدًا عن الحقول الأخرى الّتي تناولته كلّ واحدةٍ منها على حده من زاويتها كالطب، وعلم الأخلاق، وعلم النفس...وغيرها، ولكن ما كان يُثيرنا بالدّرجة الأولى هو تشكّل، وطريقة بنائه في الأعمال الأدبية وكيف تمّ توظيف العواطف للانتقال من اللاّ فعل إلى الفعل، فلا يُمكن تصوّر ذاتٍ تقوم بأيّة حركة أو تُلقي بأيّة كلمة دون دوافع وجيهة تكون سببًا للإلقاء إلى عالم الوجود، ونحن حين نقرأ الرّوايات والقصص، ونشعر بتلك العواطف تتسرّب منها، ثمّ سرعان ما تتبدّد كالسّراب مع مضي الزّمن يطاردنا ذاك التساؤل: مادامت تلك العواطف حقيقة موجودة يضمّها العمل الأدبي، وتمكنت من التّسرب إلينا فكيف تمّ بناؤها، وكيف تمّ رسم معالمها، و كيف نُشرت على الصّفحات بذاك الهدوء الّذي جعلها تغيب عن تفكير النّقاد، فكثيرًا ما اشتغلوا في الحقل السيميائي على الأحداث والشّخصيات، والمكان والزمان، ولكن ما مكانة العواطف من كلّ تلك الدّراسات، رغم أنّها تُشكّل الشرط القبلي لها، لقد تجرّأ على خطوة ملامستها في مراحل سابقة: "إيرمان باري"(Herman Parret) في كتابه:(Les passions « Essai sur la mise en discours de la subjectivité) والصادر عام 1986، و"غريماس" (Grimas) في كتابه: "المعنىII" (Du sens II)، والصادر عام 1983، ولكن الإجراءات الفعلية للدّراسة لم تدخل الميدان إلاّ عام 1991 مع صدور

كتاب: "سيمياء العواطف" الّذي حاول من خلاله كلّ من "فونتاني" (Fontanille) و"غريماس" (Greimas) تحديد الإجراءات الكفيلة بدراسة العواطف، وكما قال "فونتاني" فإن الهدف من خلال تلك الدّراسة هو: "محاولة التّعرف على بنية البعد العاطفي داخل الخطاب، وليس تقديم تفسيرٍ له"(1).

لقد اخترنا للدراسة كنموذج تطبيقي رواية: "الانطباع الأخير" لـ: "مالك حداد"، والّتي كُتبت في الأصل باللّغة الفرنسية، وبحثنا في إمكانية اعتبار: "الانتماء إلى الوطن" عاطفة ممكنة الدّراسة.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الرواية قد نُشرت عام1958 وتمّت ترجمتها إلى اللّغة العربية بعد خمسين عاما من صدورها، وقد رأت النّور في فترةٍ كانت تُحاول فيه الهيمنة الفرنسية طمس الهوية الجزائرية، فكانت هذه الرّواية الّتي حيّت الثّورة الجزائرية من جهة، ورفضت الهيمنة الدّخيلة، ووقعت على وثيقة انتمائها الفعلي من جهة أخرى، ولعلّ ذاك الانتماء الطّاغي الّذي شعرنا به ونحن نقرأ الرّواية هو الّذي أثار فضولنا ودفعنا إلى البحث في بنائه.

إنّ الرّواية في خلاصة أحداثها بسيطة، تروي مسار إنسانٍ عايش الثّورة التّحريرية في الجزائر واختار صفّ الثّورة، ومات في سبيل وطنه في النّهاية، ورغم هذه البساطة الوهمية الّتي يمكن أن تقدّمها لنا أوّل قراءة، إلاّ أنّها تحمل بين ثناياها معاني إنسانية عميقة، نستشعر من بين جوانبها تَشَتُّتًا للهوية، حاول البطل (سعيد) لَمْلَمَتَهَا للعثور على نفسه، وتلك المسيرة لم تكن سهلة، إذ أنّ المحيط الّذي وُلد فيه لم يساعده على الاختيار بسهولة، كما أنّ متناقضات الأشخاص المحيطين به (أفراد العائلة، والأصدقاء) كذلك ساهمت في تردّده، وهو أثناء ذلك لم يستكمل مداركه.

لقد اتّسمت الرّواية عند بدايتها بنوعٍ من السّكون، الّذي ميّز الفترة الّتي كان فيها البطل يعيش حياة هادئة كمواطن فرنسي من أصل عربي، مقبولا فرنسيًا، وذا مكانة محترمة، ثمّ تعرف الأحداث تطوّرًا حينما بدأ التّساؤل حول التّواجد الدّخيل على أرض الوطن، وهنا يبدأ الصّراع الّذي مارسه الوطن الأصل، والوطن الدّخيل،

مستخدمين أساليب مختلفة، فالأوّل استخدم: المكانة المحترمة. والأصدقاء المقربون. والحبيبة.

والثّاني استخدم: الأهل الرّافضون للتّواجد الفرنسي. الشّقيق المجاهد كان الجسر الّذي صنعه "سعيد" في هذا الصّراع دليل الانتماء الّذي طالب به كِلا الوطنيين فالأوّل (أي الوطن الدّخيل) كان من مصلحته بقاء الجسر، والثّاني (أي الوطن الأصل) طالب مباشرة على لسان المقاومة بتخريبه باعتباره خادمًا لمصلحة الوجود الدّخيل، فاختار البطل تخريب الجسر كإثباتٍ على انتمائه لوطنه، ثمّ بدا له بعد ذلك أنّ تخريب الجسر لم يعدْ يكفي كدليل، فتساءل عمّا يمكن تقديمه، فارتأى أنّ أحسن ما يمكن فعله هو الدّفاع عن وطنه، وتقديم نفسه له، وهو ما قام به فعلاً، وانتهت أحداث الرّواية مباشرةً بعد استشهاده.

سنتناول في النقاط الموالية زوايا النظر التي تناول الكاتب الأحداث من خلالها، بالإضافة إلى الفضاءات المختلفة الموظفة في الرواية، سواء أكانت جغرافية أو نصية على اختلافها وكل تلك العناصر في تجمعها ساهمت في إظهار البناء العاطفي للانتماء، وعدت علامات دالة عليه، ورغم أن "فونتاني وغريماس" لم يتحدثا عن إسهام هذه العناصر في البناء العاطفي عموما في كتابهما المذكور آنفا، إلا أن النص قدم لنا هذه الإمكانية، وحينما سألنا "فونتاني" عنها في إحدى مراسلاتنا به أبدى تأييده، على أن تربط تلك العناصر بالمحتوى العاطفي الذي يشكل البنية العميقة لتلك الأشكال السطحية، وهذا ما عملنا على الكشف عنه أثناء الدراسة.

1- تحليل الحدث: لقد اعتمد الكاتب في تحليله للأحداث المختلفة على «السّرد الوصفي الّذي يتوقف من جهة وبشكلٍ مطوّل عند بعض التّفاصيل، واللّوحات الجامدة، ومن جهة أخرى يتعرّض للأحداث الأكثر درامية عن طريق الإضمارات، الاختصارات، والعودة إلى الوراء مع التّلخيص»[(2)] وتجدر الإشارة إلى أنّ "جينات" عند دراسته للمفارقات الزّمنية في النّصوص القصصية الّتي تدخل في إطارها دراسة

التّوقفات، والمشاهد الّتي أشار إليها "فونتاني" قد فرّق بين أربعة أنساق مختلفة، قد نجدها مجتمعة في نص قصصي واحد، وقد نجد إحداها دون الأخرى.

1- 1- الملخص (Le sommaire) : نجد في الرواية أنّ السارد قد وظف هذه الأنساق سالفة الذكر، فقد لجأ إلى تقديم الملخصات (Les résumés)، وهو «سرد أيامٍ عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية دون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة»[3]، ويتميّز هذا الضّرب بتقلّص الحكاية على مستوى النّص، وقد يلجأ الكاتب إليها لإعطاء معلومات عن شخصية معيّنة، أو فكرة عن فترة أو حدث معيّنين، حينما تستدعي الحاجة لذلك، وإلاّ فإنّ المؤلّف يمرّ عليها سريعًا إذا لم ير لها أهمية تستحق الذّكر بالنّسبة للقارئ، ومن الأمثلة الّتي لاحظناها في النّص مقطع قدّم فيه الكاتب معلومات جديدة عن شخصية حبيبة البطل: "لوسيا" وفي الثّاني أورد الكاتب على لسان إحدى الشّخصيات خبر تمرّد طلبة الثّانوية منذ شهور لم يحدّد عددها، وكان ذلك في مقطع قصير:

- **«لوسيا تدرّس في مدرسة شهيرة بالمدينة منذ ثلاثة أعوام. لقد احتفظت من بروفانس حيث وُلدت، بهذه النّبرة الّتي نعرفها والّتي تقع تمامًا في حدود الشّعر والسّوقية المُبهمة»**[4].

وقد لجأ السارد إلى هذه التقنية لتعريف القارئ أكثر عن هوية: "لوسيا" (حبيبة البطل) والتي سيؤثر مقتلها لاحقا في قرار البطل بانضمامه إلى المقاومة التي يُعتقد أنها قتلتها برصاصة طائشة.

- **«إنّنا نعيش منذ شهور عصيانًا حقيقيًا (يا جدّي، يا جدّي، لم تكن بحارًا حقيقيًا). في فناء المدرسة، كثرة منكم، وفي العادة هم أنفسهم، يمرضون كأنّهم يتعمّدون ذلك. في أوّل نوفمبر مرض المُتماثلون للشّفاء من جديد، وفي 8 ماي ساءت حالتهم. أيّها السّادة، هذا المرض لا قلب له...»**[5].

ساهم هذا المثال في إعلام القارئ بأنّ حركة التّمرد بدأت تنتشر في أوساط الطّلبة وهم جزءٌ من الكل الّذي يمثّل الشّعب، وعليه فإن تيّار المقاومة الّذي اختاره

البطل يضمّ في صفوفه فئاتٍ أخرى، وهي بذلك تشكّل نوعًا من التّشجيع للبطل على الاختيار الّذي مال إليه لاحقًا.

1- 2- الوقفة (Pause) نجد في النّصوص الأدبية كذلك ما يُعرف بالوقفة، وهو يحدث عند «المرور من سرد الأحداث إلى الوصف»[6]، وغالبًا ما يتحوّل البطل إلى سارد، فيعلّق الأحداث مؤقتًا ويقدّم هذه التّوقفات لتهيئة الإطار الّذي ستدور فيه بعض الأحداث، لكن لا تؤدي كلّ التّوقفات إلى توقف في الفعل، فقد تستمر الحركة بالموازاة مع تأملات البطل، ولابدّ عند هذه النّقطة من التّفريق بين التّوقفات الّتي تكون عن طريق الوصف الذّاتي الّذي قد يوافق فترة تأمّل لدى شخصية معيّنة تعرض على القارئ مشاعرها وأحاسيسها أمام مشهدٍ معيّن، فالمشهد هنا مرتبطٌ بالذّات بينما الوصف الّذي يرِد لمجرد إعطاء معلومات فيسمّى بالوصف الموضوعي، ويتحدّد تواجد هذين الوصفين من خلال التّركيز العاطفي الّذي تبذله الشّخصية في مشهد ما دون آخر، وقد وجدنا الكثير من هذه التّوقفات في النّص وأغلبها ذاتية، وقد لاحظنا أنّ أغلب الأحداث والتّأمّلات، والسّكنات، قد صُبغت بصبغة ذاتية، أو منظورية تبعًا للشّحنة العاطفية الّتي تمنحها الشّخصية للأحداث والتّوقفات التّأملية، ومع ذلك نجد أنّ الوصف الموضوعي كان حاضرًا أيضًا:

ومن الأمثلة عليه ما قرأناه في الصفحة الّتي روى فيها السارد لقاء البطل مع أهل صديقته الفرنسية على مائدة الطّعام، وهم يتحدّثون عن مقتل لوسيا وكيف نُقل إليهم الخبر أثار انتباه البطل غرفة الأكل الّتي خمّن أنّ صديقته كانت تقضي فيها أوقاتًا طويلة، فبدأ في وصفها بينما كان أهل صديقته يحدّثونه، ويدخل هذا الوصف ضمن «التّجربة الحسية أو الدّرائية له»[7]، ومثالا عليه:

- **«كان وقت الطّعام طويلاً وشاقًا، أمّا سعيد الّذي ليس من عادته تشهي الأكل، فقد هضم عددًا لا بأس به من الحقائق الخالدة والتّحيب والمُجاملات المكشوفة للعيان والتّعازي.**

هناك في زاوية غرفة الأكل المنخفضة الحزينة بيانو ملمّع كما يليق، وفوقه كانت الزّهور تذبل. يمكن أن نرى على البيانو لوسيا في سفينة صغيرة بلباس البحر، وثمّة روزنامة لا تبيّن شيئًا. لا الجو البارد ولا الجو الحار، هي الّتي تتضايق من ضعف إرادتها. وقد ثُبّتت في الجدار شهادة شرفية للخدمات الوفية في شركة السكك الحديدية الفرنسية. هناك النّظافة المفرطة لهذه السّكنات الموجزة في بروفانس. هناك أيضًا قليل من الشمس الآتية من خلل النوافذ الضّيّقة. هناك خاصّة دهشة سعيد اللاّمتناهية وهو يتساءل:

- **هاهنا عاشت لوسيا إذن؟...»**(8).

وبعد إتمام هذا المقطع الوصفي يعود السّارد إلى إكمال ذكر الحديث بين البطل وتلك العائلة ونلاحظ من خلاله أنّ هذا الوصف قد تمّ توظيفه لتحقيق بعض الأهداف **أولاها:** تقديم فكرة عن مكان نشأة حبيبة البطل، و**ثانيها:** إبراز مكانة البطل المقبولة لدى عائلة حبيبته، وذلك شكّل إحدى الخيارات الممكنة، فتقبّله في الوسط الفرنسي كان من الممكن أن يرجّح كفّة الاختيار نحو الوطن الدّخيل، إلاّ أنّه لم يعبأ بتلك المكانة، ولّمح إلى ذلك عن طريق إهماله لحديث أهل الحبيبة وفضّل التّأمّل في الأشياء المحيطة بهم.

أمّا فيما يخصّ **التّوقف الذّاتي** فيرتبط عادة بالنّشاط البصري لشخصية معيّنة وفي الأثر النّفسي الّذي تخلّفه المشاهد في نفس تلك الشّخصية فتنقلها لنا كما تراها هي من خلال ذاتها، وليس كما هي موجودة في أرض الواقع، وقد أثار انتباهنا أحد المشاهد الذي نقله إلينا البطل كما كان يراه هو ويشعر به، واهتم بأدقّ التّفاصيل، ثمّ ربطه بحالته، فقد كان يشعر أنّه يشبه أحد الحمّالين، فهو يحمل كيس قمحٍ أكبر منه، ثقيل إلى درجة أنّه كان يرسل صراخا لا طبيعيا بين الفينة والأخرى، وهو كان يحمل الكآبة في قلبه، وكلاهما يمشي مجبرا لإتمام مسيرة الحياة، على الأرض نفسها، وكلاهما ينتمي إليها وإن اختلفت المواقع:

- «في هذه الصّبيحة، وفي حدود العاشرة، ذهب سعيد إلى عائلته. كان هناك حمّال في نهج فورسيولي يحمل بمشقة كيس قمح مشدود إلى جبهته بحبلين ينشران شاشه الرّث. كان الكيس أكبر من الحمّال. ومن حين إلى حين يُرسل الرّجل صراخًا لا علاقة له بكلّ ما هو إنساني. أيفعل ذلك لاسترجاع أنفاسه؟ أكان ذلك غضبًا؟ إنّه خليطٌ من الحشرجة والزّمجرة. قدّم اللّعين شكوى في صبيحة نيّرة إلى محكمة من دون أحاسيس (...) في لحظةٍ ما، ارتعش الرّجل. كان سعيد يتوقع أن ينهار في وسط الطّريق. لم يحدث شيءٌ من هذا القبيل. استعاد اللّعين توازنه، واستدار ببطء ليستمتع بالمسافة الّتي قطعها. أرسل صراخه الفوطبيعي وأكمل مسيرته. كان الشّقاء على ظهره...»[9].

وليوضّح السّارد مدى التّشابه الّذي كان يشعر به البطل بينه وبين ذاك الحمّال أكمل إيراد الحديث الدّاخلي:

- «فكّر سعيد بأنّه يشبه هذا الحمّال. المرتفع ذاته. ورغم ذلك..هل يزن نصف قنطار من القمح أكثر من طن كآبة؟ لوسيا كيس قمح. المشي دائما. المشي رغم كل شيء...»[10].

1- 3- الإضمار (L'ellipse): وقد عمد السّارد إلى توظيف الإضمار (L'ellipse) بهدف حجب اللّحظة الأخيرة الّتي اختار فيها البطل إثبات قرار انتمائه لوطنه، والرّحيل إلى الجبل للالتحاق بالمقاومة والّتي جاءت في مرحلة الاختيار، والإضمار هو «الجزء المُسقط من الحكاية»[11] ويمكن التّعبير عن ذلك مثلاً بجملة: "ومرّت خمس سنوات..."، أو غيرها من الجمل الّتي تُظهر غياب ذكر فترة زمنية معيّنة، قد يُسقطها السّارد لقلّة أهميتها، أو لإثارة فضول القارئ وفتح مجال خياله حول ما تمّ إسقاطه من أحداث، ويُعدّ هذا من بين أساليب الكتابة الجديدة في الرّوايات، والّتي تتبع ما يمكن تسميته بالبناء التّداخلي الجدلي «حسب تعبير النّاقدة الدكتورة مها حسن القصراوي في كتابها "الزمن في الرواية العربية"، أين يلجأ الكتّاب إلى تشبيك «أزمنة الحكاية مع زمن الخطاب»[12]. لقد كان الإضمار واضحًا، فقد أسقط السّارد

الفترة التي كانت بين آخر زيارة لشقيقٍ البطل: "بوزيد" إلى بيت أهله، وبين التحاق البطل بكتائب المجاهدين في الجبل وانتقل مباشرة إلى ذكر أحداث المعركة النّهائية، ثم ذكر أنّ الفارق الزّمني المسقط كان يُقدّر بسنة. وقد عمد الكاتب إلى دعم هذا الإضمار بصفحة بيضاء فصل بها بين طرفي الإضمار، انتهى الطّرف الأول بـ:

- **«فتح سعيد**
- **إنه بوزيد. أكيد»[13].**

لم يذكر تاريخ مجيء الشّقيق، وجاءت الصّفحة البيضاء مباشرة بعد هذا الخبر ليبدأ السارد الصّفحة المُوالية باعتراف الجنرال دوغول في 04 جوان، 1958، وكأنّه يُموقع الأحداث الّتي سيسردها في هذا التّاريخ كعلامةٍ زمنية، ثمّ عمل بعد ذلك على وصف المكان الّذي ستجري فيه المعركة بكلّ التّفاصيل في شكل وصف ذاتي ليذكر في خضمّ ذلك ودون سابق إنذار: "مرّت سنة" وعليه فإنّ كلّ الأحداث الّتي وقعت خلال تلك السّنة قد أسقطت من الحكاية، فلا تظهر المراحل المختلفة الّتي تمّت الإشارة إليها:

- **«فتح سعيد.**
- **إنّه بوزيد. أكيد»[14].**
- صفحة بيضاء.
- **«...أنا أعترف بأنّ هذا النّظام شجاع لأنّ الشّجاعة لا تنقص في هذه الأرض الجزائرية ...**
- **خطاب الجنرال دوغول.**
- **الجزائر، في 4 جوان 1958.**

لا يوجد متسع من الوقت للنّظر ...

لا يوجد متسع من الوقت للنّظر إلى السّماء. لا يوجد في الحرب أمرٌ أغبى من هذا. ثمّة حلزونات بيضاء كبيرة ملتصّقة في الصّخور الّتي نحتها الزّمن في شكلِ مناظر جانبية ضخمة ومُخيفة. لقد نبتت عشبة نديّة. نباتات الزّعتر ترفع أعناق أوراقها

النّحيلة الشّبيهة بالزّغب المعقد لفراخ البط (...) النّمل يجري وسط نباتات الزّعتر. طحلبٌ صغير يحيط بالحلزون. في الشّمال، في أقصى الشّمال، في الجهة الأخرى من البحر، يفكر سعيد في حلزونات أخر. مرّت سنة. أشياءٌ كثيرة تجول بخاطرنا لمّا تتساب اللّقالق، لمّا تتجوّل طائرة صغيرة بحثًا عن طريدة ...»[15].

لو قرأنا المرحلة الّتي وقع فيها الإضمار بمنطق القارئ لفضّلنا أن يقدّم السّارد معلوماتٍ أكثر تفصيلاً حول تلك المرحلة، خصوصًا وأنّها كانت حاسمة في حياة البطل وفيها حدثت تغيّراتٌ كثيرة لم يقدّم السّارد حولها أيّة معلومة، ويبدو أنّ هذه التّقنية قد وظّفت لإخفاء التّفاصيل الأكثر ارتباطًا بمشاعر البطل، فالإنسان مولعٌ بإخفاء أغلى الممتلكات لديه، وأوثقها ارتباطًا بقلبه، ولهذا صمت السّارد عن ذكر المعلومات الخاصّة بتلك السنة المُضمرة، وانتقل مباشرةً إلى ذكر المشاهد الخاصّة بالفترة الحاسمة الّتي سبقت استشهاد البطل، وابتدأ بتصوير المكان الّذي ستدور فيه أحداث المعركة النّهائية على شكل مشهد (Scène) تفصيلي دقيق.

1- 4- المشهد (scène): ركّز في المشهد على مجموع ردود الأفعال الّتي كانت تظهر على المجاهدين الّذين كانوا في حالة ترقّب وتأهّب، إذ أنّ طائرات العدوّ كانت تحلّق فوق رؤوسهم، وتمثّلت ردود الأفعال تلك أساسًا في الهدوء التّام (الّذي يشبه الصّخر)، التّرقّب الحذر، الحركات التّلميحية، والّتي تتناسب مع الموقف الخطير الّذي كان يمرّ به المجاهدون (ومن بينهم البطل "سعيد").

إنّ المشهد عادةً ما يوظّف في الأعمال الأدبية في الفترات الحاسمة، كهذه الّتي يصفها السّارد في هذا الموقع، ويتميّز المشهد بالتّضخم النّصي، ويُستخدم فيه –غالبًا– الحوار وجزئيات الحركة والخطاب فيكون القارئ أمام ما يُشبه الفيلم السّينمائي الّذي يعرض كلّ تفاصيل الحركات والكلمات والتّلميحات، وقد دعّم السارد وصفه بما يُشبه التّعليق على الأحداث، وكأنّه شاهدٌ مشاركٌ فيها وجاءت في الفترة الحاسمة الّتي سبقت استشهاد البطل وبالتّالي وظّف كنوعٍ من الخاتمة للمسار العاطفي الّذي

تدرّج فيه البطل، إذ أنّه عند هذه النّقطة قد وصل إلى درجة التّجسيد الفعلي والنّهائي لعاطفة الانتماء الّتي تدرّج في مختلف مراحل بنائها، وللتّوضيح نقدّم هذا المثال المقتطع:

- «**لكن بوزيد لا يُفكر. أعطى تعليماته، وهو الآن ينتظر. هذا الرّجل منحوتٌ في الصّمت. إنّه هادئٌ كصخرة. المرافقون الآخرون هادئون كالصّخر.إنّهم يترقبون. في أسفل الطّريق تسمع الدّبابات تتحدّث خبط عشواء. تُطلق النّار بلا تبصّر، بلا قناعة. لم تشاهد الطّائرة أيّ شيءٍ بعد، لم تعثر على الطّريدة بعد. على المنظار أن يبحث. على جهاز الرّاديو أن يعيل صبره. توارت أكمةٌ في الجهة اليمنى. نثرت القذيفة كلّ شيءٍ في الفضاء. لحسن الحظ لم يكن هناك أحد.**

نترقب .الطّائرة على ارتفاعٍ أكثر انخفاضًا.

خلف صخورٍ أخرى، هناك رجالٌ آخرون يترقبون. يحدث أن يكون سعيد ما اسمه جاك أو لوسيان ينظر في اللّحظة ذاتها إلى نبتة الزّعتر، إلى حلزون، إلى نملة.

نترقب، طائرة تحلّق على ارتفاعٍ أكثر انخفاضًا.

الصّخور تتنقل. تعليمات بوزيد شكلية: "لا نطلق النار إلاّ عندما يُعلن ذلك،لا نُلقي القنابل إلاّ عندما نُشارفُ الموت".الطّائرة تحلّق على ارتفاعٍ أكثر انخفاضا ...»[16].

نلاحظ من خلال الأمثلة السّابقة للمفارقات الزّمنية أنّ الأسلوب السّردي-الوصفي الّذي وظّفه الكاتب عند استعراضه لمختلف الأحداث قد تسبّب في تباطؤٍ غير متوقع وغير متوافق مع شدّة الأحداث الجارية، وكذلك في التّوقفات، «وذاك التّناوب بين التّسارع والتّباطؤ قد ساهم في إنشاء مشاهد انفعالية متقدّمة على المشاهد السّردية، وعليه فإنّ الأحداث الواقعية انفعالية وليست سردية»[17]، إذ إنّ المتوقع في الحالات الحاسمة، كما رأينا ذلك مثلاً في المشهد، هو توظيف السّرد السّريع الّذي يتوافق مع سرعة الأحداث وخطورتها، ولكننا على العكس شهدنا تباطؤا "غير متوقع" (كما وصف ذلك "فونتاني") فعمد السّارد إلى عرض جزئيات الحركة والخطاب في المواقف الّتي تتطلّب السّرعة السّردية، وحينما تناول الأحداث الحاسمة مثلاً في حياة البطل، كالسّنة الّتي كانت بين آخر لقاء للبطل مع شقيقه، وموعد

المعركة النّهائية أسقطها السّارد من القصة تمامًا في شكل إضمار والمتوقع أكثر في هذا المقام هو تقديم التّفاصيل باعتبار أهمية هذه المرحلة في حياة البطل فساهمت هذه التّقنيات مجتمعة في إرساء المشاهد الانفعالية الّتي تحدّث عنها "فونتاني" لما حملته من شُحنٍ عاطفية تتطبع آثارها على القارئ الّذي لا يمكنه إلاّ أن يتفاعل مع الآثار العاطفية الّتي يتلقاها من خلال القراءة، فالمشاهد الانفعالية بذلك تخصّ القارئ بالدّرجة الأولى، وقد تمّ لذلك توظيف عنصر: "التّصويرية" والّتي تعدّ الشّكل التّعبيري الأكثر فاعلية للحالات العاطفية، وتُعرض حسب "فونتاني" كتمثيلٍ هوسي عن طريق أشكالٍ تصويرية للمشاهد الخاصّة بعاطفةٍ معيّنة، أو المشهد النّواة، والّذي يُسبّب التّحول العاطفي الحاسم، وقد لاحظنا من خلال قراءتنا أنّ هذا المشهد النّواة الّذي كان يُعاد بشكلٍ هوسي كان يدور حول الجسر، معناه، شكله خرابه، وتسبّب في النّهاية في التّحول العاطفي الّذي قدّمه البطل كدليلٍ على انتمائه لوطنه، فمباشرةً بعد المساهمة في تدميره التحق البطل بالمجاهدين في الجبل واستشهد هناك.

2- **التصويرية:** لاحظنا ظاهرةً تصويريةً أخرى في النّص ساهمت بدورها في رسم معالم الانتماء تمثّلت في تحديد الفضاء المكاني الّذي كانت تدور فيه أحداث الرّواية فقد سيطرت بعض الأمكنة على النّص دون أخرى، وساهمت في خلق العاطفة الّتي نقوم بدراستها. وقد أشار بعض النّقاد المعاصرين إلى «القيمة الرّمزية والإيديولوجية المُتصلة بتجسيد المكان»[18] واعتبروها وجهًا من وجوه دلالة المكان، ولهذا ارتأينا تقسيم عنصر التّصويرية إلى مكوّنين هما:

2-1- المشهد النّواة (النموذجي).

2-2- الفضاء المكاني.

2- 1- المشهد النّواة (scène typique au scène noyau):

إنّ المشهد النّواة (أو النّموذجي) هو أساس التّصويرية، ونقطة التّحول العاطفي الحاسمة وبما أنّنا ذكرنا أنّ ذاك المشهد يدور حول الجسر بمختلف تمظهراته، فإنّنا نعرض أمثلةً عليه:

- «في أعلى الرّكن الحميمي، في إطارٍ زجاجي محفوف ببساطةٍ كبيرة بورقٍ بني يمكن رؤية جسر، ومستند إلى مدخله: سعيد. إنّه جسر سعيد...»[19].

- «كقليلٍ من الشّعر الأبيض فوق جبهةٍ حازمة...

تخرّب الجسر.

دخان.

ارتدّت كآبة السّهل في البعاد، انتهى العرق والمبادئ إلى أغنيات»[20].

2- 2- الفضاء المكاني:

ارتبطت دراسة المكان بالتّحليل الرّوائي أساسًا، لـ «كون المكان هو المجال الّذي تجري فيه أحداث القصة»[21]، ويُعدّ من مكوّنات الخطاب السّردي، فلا يمكن تخيّل روايةٍ أو قصّة دون أدنى إشارة إلى حيّزٍ مكاني معيّن، «يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية الّتي ترتبط به ويحمّله من الشّحنات العاطفية الّتي تصاحبه»[22]، ويمكن أن ننظر إلى المكان من خلال زاويتين تشكّلان وجهَا العملة الواحدة، فمن جهة هناك <u>الفضاء الجغرافي</u> (l'espace géographique) الّذي تدور فيه أحداث الرّواية، وقد يكون واقعيًا أو خياليا، يستمد الكاتب تفاصيله من خياله، ومن جهة أخرى هناك <u>الفضاء النّصي</u> (l'espace textuel) الّذي يُقصد به «الحيّز الّذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفًا طباعية- على مساحة الورق»[23] وتشخيص المكان مهمٌّ جدًّا بالنّسبة للقارئ، إذ يساعده من جهة على موقعة الأحداث الّتي تُسرَد له، ومن جهةٍ أخرى توهمه بواقعيتها، وهذا ما يخلق ارتباطًا عاطفيًا بينه وبين النّص المقروء.

بالإضافة إلى أنّ المكان قد يَحمل دلالةً أكثر من الّتي وُظّف لها، فقد يُحمّل بمعان جديدة تصلح أن تكون موضوعًا لدراسة مستقلّة، فـ"جوليا كريستيفا" مثلاً حينما تحدّثت عن الفضاء الجغرافي ربطته بالدّلالة الحضارية، «فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدّلالات الملازمة له، والّتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة أو رؤية خاصّة للعالم»[24] وسمّته:

"إيديولوجيم" (idiologéme)، وحينما يكون الحديث عن ميزةٍ تسود عصرًا ما، فإنّنا نجد أنّ "الانطباع الأخير" (حسب ما قرأناه) يروي أحداثًا وقعت في فترة الخمسينات، أي أثناء الثّورة التّحريرية، وقد كان التّركيز على مناطق معيّنة في الجزائر دون أخرى، وذكرت إحدى المناطق الفرنسية، وذاك التّوظيف لم يكن عبثيًا إذ أنّه كان من منطلق عاطفي، وساهم مع العناصر الأخرى في البناء النّصي للانتماء.

إنّ البراعة في توظيف المكان في الرّواية قد يُستغل إلى أبعد الحدود، فهو يكشف عن «شبكة العلاقات الّتي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهويّة»(25) ويجعل له دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو «كوسط يُؤطر الأحداث»(26) بل يمتد ليُصبح محاورًا حقيقيًا ويقتحم عالم السّرد، وهذا ما تلمّسناه في الرّواية المدروسة نجد إذن:

أ- **الفضاء النّصي(l'espace textuel)**: يساهم الفضاء النّصي في رسم معالم الأحداث الّتي تروى بين طيّاته، و«يُقصد به الحيّز الّذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفًا طباعية– على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»(27) وليس للفضاء النّصي علاقة مباشرة بالمضمون إلاّ أنّه قد يُعطي دلالةً معيّنة للعمل، توجّه القارئ نحو فهمٍ خاص له، وحتّى الصّفحات البيضاء قد تنضوي على دلالةٍ ما، ومثالاً على ذلك توظيف كاتب: "الانطباع الأخير" لهذه التّقنية لدعم الإضمار بين الصفحتين (117) و(119)، والتي تعرضنا إليها عند نقطة تحليل الحدث.

من التّقنيات الأخرى الّتي وظّفها الكاتب:

➢ **البياض:** يُستخدم البياض للدّلالة على أشياء محذوفة أو مسكوتٍ عنها، وقد يكون على شكل نقطتين، أو ثلاث، أو أكثر، أو توظيف الختمات الثّلاث(❖❖❖) وعادة ما يُقحم هذا البياض بين الكلمات، أو الفقرات، أو الفصول، ويكون ذلك للدّلالة على مرور زمني أو حدثي، أو تغيّر في المكان، وقد تميّزت الرّواية المدروسة بكثرة هذه البياضات الّتي وُظفت، نقرأ في الصّفحة السّادسة عشرة حوارًا

متخيّلاً (من طرف البطل) بين قطرة المطر، والأخبار الّتي كان يبثّها المذياع فاستخدمت تقنية النّقاط الثّلاثة للانتقال بين طرفي الحوار:

- «**هذه أخبارنا ... لم يُعلن المطر سوى فرحة التّلهي... ومن على الزّجاج المروي قالت قطرة: إنّني أنتحب بلا حزن. وعلى بُعد مئات الأميال أكّد مذياعٌ من دون قناعة: رغم الأحوال الجوية السّيّئة فإنّ قوّات حفظ الأمن نجحت في إقامة الجهاز الأمني للأهداف الّتي سطرتها ... وأجابت قطرة الماء منفعلةً كوريد أو كشعرة مجعّدة: النّاس الّذين نحسبهم متحضرين هم بشر حمقى إلى درجة أنّهم اعتقدوا بأنّهم محقون عندما اخترعوا المطرية... البارح في قسنطينة انفجرت قنبلة من صنع محليّ ...**»[28].

لقد سبق الذّكر أنّ المكان (حتّى وإن كان بياضًا) قد يُوظّف إلى أبعد الحدود فيستخدم مثلاً كإسقاطٍ للحالة الفكرية أو النّفسية الّتي تصاحب إحدى الشّخصيات كما رأينا في المثال المعروض.

لقد وظّف السّارد كذلك تقنية الختمات الثّلاث، أحيانًا بشكلٍ متقارب، وأحيانًا أخرى بشكلٍ متباعد، وعادةً ما كان ذلك للتّعبير عن الانتقال بين الأفكار، وكمثال على ذلك:

- «**... كان يتفادى النّظر إليها قُبُلاً، حرجًا، لأنّها اعترفت له ذات يوم قائلة: أحبّك مذ كنت صغيرة جدًّا.**

لماذا تُقاوم شجرة المشمش الصّقيع الأخير وسط الحديقة. مسكينة هذه المسنّة لعمرها ثلاثون سنة شجرة المشمش»[29].

نلاحظ في هذا المثال أنّ الختمات الثّلاث قد تمّ توظيفها للتّعبير عن التّهرب الّذي لجأ إليه البطل من مواجهة ابنة عمّه الّتي ظلّ اعترافها له بحبها عنصر ضغطٍ مارسه الوطن في شقّه العائلي على البطل لدفعه إلى الاختيار، والمثال الثّاني:

- «**جثا سعيد أمام سلفته الّتي أخرجت باعتذار، من جيب مئزرها الصّغير محارة نواة تمر، كارميلة، خمسة فرنكات ووريدة وسام شرف جدّها.**

كيف انتشر الخبر بسرعة؟ لم يعلم أحدٌ أبدًا. كانت كلّ الجارات القديمات في المطبخ. كان سعيد ينتظر دموعًا ، نحيبًا. لم يحصل شيء...»[30].

في هذا المثال نُلاحظ أنّ التّركيز كان على مشهد سلفة البطل، وخبر اعتقال والدها ومن خلال عرض الصّورتين معًا في آنٍ واحد، يتبيّن لنا نوع المشاعر الّتي كانت تمرّ على البطل في تلك اللّحظات، فمن جهة كان الإشفاق على السِّلفة الّتي تبحث القوّات الفرنسية عن والدها لاعتقاله ومن جهةٍ أخرى كانت مشاعر الخوف على أخيه الّذي رحل عن بيت العائلة إلى الجبل، بما في ذلك من الخطورة، وإمكانية عدم العودة أبدًا إلى البيت، وعليه فإنّ هذه التّقنية قد ساهمت في إرساء مشاهد حملت بين طيّاتها شُحنًا عاطفية مؤثّرة على القارئ من جهة ومن جهةٍ أخرى أفصحت عن نوعية المشاعر الّتي كانت تمرّ على البطل.

➢ **التّشكيل التّيبوغرافي:** نجد كذلك تقنية التّشكيل التّيبوغرافي، والّتي تتمثّل في استخدام أشكالٍ من الكتابة (كالكتابة الممطّطة والمائلة)، أو إبرازها عن طريق تشديد اللّون الأسود، أو تكبير حجم الكتابة، وغيرها، وعادةً ما تستخدم هذه التّقنيات لإثارة «انتباه القارئ إلى نقطة محدّدة في الصّفحة»[31]، للتّركيز على أهميتها بالمقارنة مع غيرها، وقد استخدم كاتب "الانطباع الأخير" هذه التّقنية في عدّة مواضع، وكان ذلك بهدف الإعلان عن إمكانية خيانة القانون الفرنسي في الموضع الأوّل، فكبّر حجم الكتابة وغلّظها وجعلها في فقرة مختلفة عن الّتي سبقتها وأتت بعدها، فدلّ ذلك على تطوّر طارئ في المسار العاطفي الخاص بالبطل:

- **«الممكن قانون**

المستحيل قانون آخر

على أيّة حال ثمّة خارجٌ عن القانون

أيّها الإنسان الحر. ستخون دائمًا!»[32].

وفي موقعٍ آخر عمد الكاتب إلى تغليظ بعض الكلمات، وتكبير حجمها دون الأخرى في الفقرة ذاتها لجذب انتباه القارئ نحو الكلمات المفاتيح للحالات الشّعورية المضطربة الّتي كانت تمرّ بالبطل:

- «... لم أشعر بنسيم البحر يُغرِق حِماي في تفاؤله الخالد. لم أقتسم المغامرة الرّائعة. لست في **توافقٍ** مع الإنسان. أخجل من العيش بعمل العمالقة. لست سوى شاهدٍ على موضوعيةٍ حائرة في طلاء شيطاني. لا أفعل شيئًا. لا أساهم. **إنّي لا أشارك في الأمر** .هل أبقى غير مشارك دائمًا؟...»[33].

وعند اقتراب انتهاء الأحداث الرّوائية وظّف الكاتب هذه التّقنية للدّلالة على استشهاد البطل سعيد:

- «**ناقص الجزائري النّكرة.**

◆◆◆

ناقص سعيد»[34].

◆◆◆

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنّ التّقنيات الموظّفة فيها من خلال تغليظ الكتابة الخاصّة بالجُمل أنّها أعلنت عن وصول البطل إلى مرحلة المواجهة، والّتي ذكرنا أنّها «المرحلة الأساسية في التتابع المشهدي، والّذي سيحوّل بشكل نهائي الحالة العاطفية للذّات، فخلالها تتعرّف الذّات على المعنى الحقيقي لمجموع الاضطرابات الّتي مرّت عليها إلى غاية تلك اللّحظة»[35]، فنلاحظ أنّ البطل بعد إدراكه للواقع من حوله، قرّر التّمرد على القانون الاستعماري الجائر، والّذي كان مهيمنًا، وقرّر القيام بشيء للمساهمة في إصلاح الوضع والّذي أعلن عن نتيجته المثال الثّاني الّذي عبّر عن مرحلة الاختيار، وأخبر أنّ تلك النّتيجة تمثّلت في استشهاد البطل في المعركة أثناء القتال، والّتي عبّرت عنه الجملة الأخيرة: "ناقص سعيد".

ب- الفضاء الجغرافي (l'espace géographique): إذا أدخلنا عنصر العواطف إلى الفضاء الجغرافي فإنّنا نكتشف أنّ التّوظيف المكاني يكون تابعًا أو

ناتجًا عن حضورٍ عاطفيٍ شديد يُرَكّزُ عليه بسبب دلالة معيّنة يحملها في ذاته، أو يتسبّب فيها لدى شخصيةٍ من الشّخصيات، وقد لاحظنا في الرّواية المدروسة حضورًا مُكثّفًا لبعض الأماكن (مع ذكر أسمائها ومواصفاتها) دون أخرى، وقد تلمّسنا ذاك الحضور العاطفي فعملنا على تعقّبه في بعض الأمثلة:

➢ **الفضاء الجغرافي المحلي:** لقد تعدّدت الفضاءات الجغرافية الموظّفة في الرّواية، فتراوحت بين الفضاءات المحلية والأجنبية (الخاصة منها والعامة)، **والفضاء العام** في هذا المقام نعني به المدينة الّتي دارت فيها الأحداث، بأحيائها، وجبالها، **والفضاء الخاص** نعني به الفضاء الّذي نقل إلينا وقائعَ حدثت في منازل مختلفة كانت لها علاقة خاصّة مع البطل الرّئيسي، وتجدر الإشارة إلى أنّ «المكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه»[36] هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ «التّأثير متبادلٌ بين الشّخصية والمكان الّذي تُقيم فيه وإنّ الفضاء الرّوائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاّشعورية الّتي تعيشها الشّخصية»[37].

لاحظنا أنّ توظيف هذه العناصر كان بالتّوازي مع الحالات العاطفية المختلفة الّتي كانت تتعاقب على البطل، فاتّساع المكان كان مُتماشيًا مع نوعٍ من الهدوء والاسترخاء وكذا السّعادة الّتي عرفها البطل، وإن كانت فتراتٍ قليلة وقصيرة، أمّا ضيق الغُرف فقد وُظّف عند شعور البطل بالضّيق والاضطراب والقلق، «فالبيوت والمنازل تشكّل نموذجًا ملائمًا لدراسة قيم الأُلفة ومظاهر الحياة الدّاخلية الّتي تعيشها الشّخصيات، وذلك لأنّ بيت الإنسان هو امتداد له»[38].

الفضاء العام الموظّف في الرّواية –كما سبق الذّكر- كان مدينة قسنطينة وربّما كان اختيار هذه المدينة دون سواها باعتبار أنّها المدينة الّتي وُلد فيها وعاش الكاتب: "مالك حداد"، فلا شكّ أنّه ارتبط بها بشكلٍ من الأشكال، «والفضاء الرّوائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة»[39] منها وجهة نظر المؤلف الأصلي للعمل الأدبي، ويمكن تحديد شدّة الارتباط بالتّوظيف الرّوائي، سواء من خلال عدد المرّات

الّتي وُظّفت فيه هذه المدينة في مجموع كتابات المؤلّف أو من خلال الدّلالات المختلفة الّتي ارتبط بها ذاك التّوظيف ومن الأمثلة الّتي اقتبسناها من الرّواية ما قرأناه في عددٍ من الصّفحات:

- «**نهج الولايات المتحدة. مقابل المحطّة، ثمّة قافلة لا متناهية من الدّبابات والسّيارات المصفحة القادمة من سكيكدة باتجاه باتنة. الأوراس يستقبل. لا شيء يُساوي قافلةً من الدّبابات لإعادة حلم اليقظة إلى سياقه. هناك في منتهى الأفق، تحت جسر سيدي مسيد، الأطلس الصّحراوي يلامس المنتهى. على اليسار، دخانٌ أسودٌ كثيف يغطي أجراس معمل الغاز المحروس عسكريًا من قبل مجندين مرد ليسوا أطول من بندقية، وكلّ ما ابتعد ترك المدينة وراءه، وجد سعيد نفسه في بلد يعرفه**»[40].

هذا الوصف الدّقيق للفضاء الّذي ترعرع فيه البطل قد يدخل ضمن تجربة المؤلف الّذي قام بإسقاطها على البطل، ونقلها إلينا بعيونه، وهذا يحقّق للرّواية بُعدين، إذ يُوهم من جهة بواقعية الأحداث المروية، وهذا يؤثّر مباشرةً على القارئ، وتفاعله معها، ومن جهةٍ أخرى يسمح للمؤلّف باسترجاع، ونقل ما أثّر فيه، وأحبّه إلى القارئ، وفي هذا الاستخدام متنفس عاطفيّ لا يمكن إغفاله.

نلاحظ كذلك أنّ المقطع سّالف الذّكر انطوى على نوعٍ من الهدوء والطمأنينة اللّتين رافقتا البطل في تأمّلاته، وهو الانطباع نفسه الّذي نخرج به من خلال قراءتنا لمقطع آخر وصف اتساع الأفق في الجبل الّذي دارت فيه المعركة النّهائية، فقد عكس نوعًا من الاسترخاء رغم خطورة المرحلة الّتي كان يمرّ بها البطل:

- «**باتّجاه الشّمال يمكن رؤية السّلسلة الجبلية بحدودها الأساسية، يبرز المنظر الطّبيعي كزخرف مسرحٍ صُمّم بأناقة، رُسم جيّدًا، بُنيّ جيّدا. إنّ الأفق نظافةٌ خارقة**»[41].

<u>الفضاء الخاص</u> نجد مقطعًا نصيًا مميّزًا عكَس شدّة الارتباط العاطفي للبطل بغرفة صغيرة داخل المنزل العائلي، إذ كانت تُجمع فيها بقايا الأمتعة الّتي استخدمت

في ما مضى، فعلِقت بكلّ جزءٍ منها فكرةٌ جميلة، «فللأشياء تاريخًا مرتبطًا بتاريخ الأشخاص»[42]، فتحوّلت الغرفة الصّغيرة إلى متحفٍ عائلي «فالبيوت بكل ما تحتويه مرتبطة بالشّخصيات الّتي تسكنها، وإنّ كلّ حائطٍ وكلّ قطعة أثاثٍ في الدّار كانت بديلاً للشّخصية الّتي تسكن هذه الدّار»[43]، فوصف لنا البطل تلك الغرفة بحميمية مؤثّرة:

- « ما نُسمّيه "مغسل الثّياب الجديد" ليس مكانًا للغسيل، كان عبارةً عن بيتٍ صغيرٍ ما فتئ الأطفال يُسمّونه كذلك. كنّا نخزّن فيه الحطب وأشياءً كثيرة عديمةَ الجدوى وصدئة، ومع هذا نحتفظ بها: إطار درّاجة قديم، عجلةُ مِنقلة، لوازم تالفة، سيّارة أطفال مخرّبة، "كانون" مبعوج...الخ. كانت أمّ سعيد تحبّ حفظ كلّ شيء، ليس لأنّها تفكّر في أهمية هذا السّقط وفي قيمته المادية، ولكن لأنّ الإطار كان لأوّل درّاجةٍ امتلكها بوزيد، لأنّ الكانون لقديم كان ملكًا لليلى عندما كانت صغيرة ترغب في تحضير الخبز كأمّها، لأنّ عجلة المنقلة كانت تُسلّي سعيد، لأنّه يوجد في كلّ بيتٍ بكى وابتسم مكان شاذٌّ وخُرافي، غير ضروري ومقدّس مكانٌ يُشبه متحفًا متحفٌ مليء بطيبة القلب، تُحافظ عليه الذّاكرة وبيوت العنكبوت بعنايةٍ قصوى...»[44].

أمّا في ما يخصّ الفضاء الأجنبي الّذي وُظِّف في إطار الفضاء الجغرافي في هذه الرّواية فنجده في منطقة: "ايكس أون بروفانس" الفرنسية، وقد تراوح هذا الفضاء كذلك بين فضاء عام وخاص فالعام قد تمّ استخدامه لذكر بعض مناطق "ايكس أون بروفانس" الّتي مرّ بها البطل، وشعر فيها باحتقارِ الفرنسيين له، فنقل لنا ذاك الشّعور من خلال وصف المكان:

- «في البؤس، يبدو أنّ أبسط شعاعٍ للشّمس يحتقرك، وفي هذا الأحد كانت شمس ""ايكس أون بروفانس" سفيهةً بشكلٍ خاصّ. كان منتزه ميرابو يصنع تخريمات. الملك روني يحرس معبد التّمتمات، الينابيع تؤلّف أغنيات. الطّلبة يتجولون في السّاحة مع الطالبات، كلّ واحد يفعل شيئًا، وكان سعيد يحج»[45].

وظّف الكاتب فضاءً خاصًّا ضيّقًا تمثّل في إحدى الحانات للتّعبير عن تشتّت أفكار البطل وتداخلها وقلقه، فكان أحسن مكان للتّعبير عن تلك الحالة العاطفية المُضطربة: "الحانة" باعتبارها «محلّ الانحطاط الإنساني الّذي تسقط فيه "الشّخصيات الرّوائية كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية»(46)، ويحمل هذا المكان عمومًا في كثير من الأعمال الأدبية دلالات سلبية توحي بمعاناة الشّخصيات، ومن جهةٍ أخرى يُستغلّ ذاك الحيّز لإبراز الممارسات المُنحرفة الّتي تحفل بها مثل تلك الأماكن كتجارة المخدرات والدّعارة أو القمار وغيرها:

- **«دخل سعيد إلى حانة صغيرة كُتب عليها "عند جانيت".**

كانت تُشبه ملهى بسقف منخفض تتخلّله روافد من الخشب الرّيفي، وثمّة أضواء كثيرة ورايات صغيرة وسط قنّينات. كانت طاولة الشّرب كابية، والخدم متشابهين والزّبائن أكثر تماثلاً. وفي إحدى زوايا القاعة آلة موسيقية تُغنّي ألحانًا صدئة. وهناك سكّير يشخر في طرف طاولة الشّرب. تحت صرصور ضخم من الخزف البشع المنظر جلس زوجان عاشقان زوجان مُغرمان، زوجان يهيمان ببعضهما ويتعانقان في غير مقام...»(47).

إن السارد كان يفاجئ القارئ بالتباطؤ في المواقف الحرجة والخطيرة، ووظف لذلك التصوير المشهدي، والتوقفات، بينما لجأ إلى التسارع بتوظيف الاضمارات، والملخصات في المواقف التي كانت تستدعي التفصيل، وذاك التوظيف لم يكن اعتباطيا، باعتباره ساهم في جذب عواطف القارئ إلى تفاصيل التصويرية، والتي كان من الممكن إغفالها في منطق القارئ الذي يطلب التفصيل في غير تلك المشاهد، وخصوصا الحاسمة التي تمّ إسقاطها من السرد، فساهم ذلك في إرساء نوع من الفضول لدى القارئ حول ما تمّ إسقاطه من أحداث وتحقيق نوع من الاضطراب والتوتر عند سرد المواقف الخطيرة التي وظف فيها التباطؤ السردي، وكل هذه العناصر قد ساهمت في تطعيم القارئ بمجموعة من الشحن العاطفية فكانت بذلك المشاهد انفعالية أكثر منها سردية.

3- أشكال التبئير(focalisation): لقد لاحظنا كذلك ظاهرةً أخرى ساهمت بشكلٍ كبير في البناء النّصي(السّطحي) للعواطف وتمثّلت في ظاهرة التّبئير والّتي تُعنى بزاوية رؤية الرّاوي، والّتي ساهمت في إقامة مشاهد انفعالية ذات تأثيرٍ بالغ، وقد عرّفها "واين بوث" (G wayne Booth) بقوله: «إنّنا مُتفقون جميعًا على أنّ زاوية الرّؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»[48].

يقصد من خلال هذا التّعريف أنّ ما يحدّد اختيار هذه التّقنية هو «الغاية الّتي يهدف إليها الكاتب عبر الرّواي»[49]، والّتي تكون -غالبًا – التّأثير على مجموع القرّاء.

يتفق أغلب النّقاد المعاصرين على أنّ الناقد الفرنسي "جان بويون" (Jean Pouillon) هو «أوّل من فصّل القول في زاوية الرّؤية هذه، وكان ذلك في كتابه: "الزمن والرّواية" والّذي صدر عام 1945، ويُعتبر من أهمّ الدّراسات الّتي تناولت (الرّؤية السّردية)، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال في التّحليل الرّوائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه»[50]، وقد فرّق فيه بين أشكالٍ ثلاث لزوايا الرّؤية السّردية للرّاوي، ونلاحظ أنّ زاوية النّظر الّتي طغت على الرّواية هي: "الرّؤية مع"، فمعلومات الرّاوي هي نفسها الّتي تمتلكها شخصية البطل، بل ويلتحمان أحيانًا حتّى يختلط على القارئ من يتكلّم في الحكي، وحتّى حينما يتمّ الانتقال بين الرّاوي وشخصية البطل فلا يكون هناك انطباعٌ باختلاف المستوى، فحضور الرّاوي في هذه الحالة كان من خلال موقع الرّاوي من جهة، ويمكننا من خلال بعض الأمثلة الّتي رصدناها أن نستنتج أنّ الالتحام مع شخصية البطل كان عند نقاط التّأثر العاطفي الّتي دفعت الرّاوي إلى نسيان دوره، والالتحام كليًّا مع الشّخصية البطلة لتحقيق تأثيرٍ أشدّ على القارئ من جهة، ومن جهة أخرى سمح ذلك للمؤلّف (الرّاوي) بتقديم شخصيته الحقيقية بكلّ ما يميّزها، ففي المقطع الّذي سبق ذكره آنفًا عندما تطرّقنا إلى الفضاء الجغرافي المحلي (الخاص) لاحظنا أنّ بداية المقطع كان من خلال زاوية نظر شخصية البطل، ثمّ تمّ الانتقال إلى

زاوية نظر الرّاوي دون أن يغيّر ذلك من مجرى السّرد، فأعطى انطباعًا بأنّ الشّخصية ليست جاهلةً بما يعرفه الرّاوي، كما أنّ الرّاوي ليس جاهلاً بما تعرفه الشّخصية بل ويُكوّنان شخصيةً واحدة، وقد سبق الذّكر أنّ اختيار الأماكن الّتي ستدور فيها الأحداث يكون بحسب الارتباط العاطفي بذاك المكان دون سواه وهذا الارتباط ولّد ارتباطًا آخر- كما لاحظنا- بين الرّاوي والشّخصية البطلة، فبدأ الفقرة بالقول:

- **«ما نسمّيه "مغسل الثّياب الجديد" ليس مكانًا للغسيل(...) كنّا نُخزّن فيه الحطب وأشياء كثيرة عديمةَ الجدوى وصدئة...»**[51].

بعد ذكره لمحتويات ذاك البيت الصّغير تمّ تغيير زاوية النّظر لتنتقل إلى الرّاوي وبدأت بالقول:

- **«كانت أمّ سعيد تحبّ حفظ كلّ شيء، ليس لأنّها تفكر في أهمية هذا السّقط وفي قيمته المادية، ولكن (...) لأنّ عجلة المنقلة كانت تُسلّي سعيد ...»**[52].

يُفاجئنا الرّاوي في موقعٍ آخر ودون سابق إنذار بسؤال مباشرٍ للقارئ، فنشعر أنّه مطروحٌ من طرف الرّاوي والشّخصية في آنٍ واحد، باعتبار أنّهما يمتلكان نفس القدر من المعلومات فبعد وصف الحركة الّتي قام بها البطل على الباخرة وهو يُحاول إشعال عود ثقاب لينظر إلى ساعته، انكسر سوا ر هذه الأخيرة فوقعت في البحر، ثم جاء بعد ذلك السّؤال المباشر، ثمّ مضى الرّاوي في إيراد سلسلةٍ من التّأملات والتّساؤلات:

- **«ولأنّ سوار السّاعة كان قديمًا، ولأنّ سعيد أراد إشعال عود ثقاب آخر بحركاتٍ عديمة المهارة انكسر السّوار وسقطت السّاعة في البحر(...) ولكن، قولوا لي لماذا سقطت ساعة سعيد في الماء؟ كأنّ الوقت يريد أن يغرق. كأنّ الوقت لم يعدْ في الوقت المحدّد...»**[53].

من خلال هذا المثال نلاحظ تساوي زاوية النّظر بين الرّاوي والشّخصية في نسبة التّأثر العاطفي الّذي أوجد هذا الالتحام بينهما ودفع إليه، ويمكننا بذلك الوصول إلى نتيجة أنّ "زاوية النظر مع" قد يوظفها المؤلف الأصلي للعمل الأدبي كمتنفس لعواطفه، خاصة حينما يتعرض لأحداث أو مواقف شديدة التأثير عليه، فيعرضها من خلال هذه

الزاوية وكأنه المتحدث الحقيقي وليس الشخصية التي هو بصدد الحديث عنها، ومن جهة أخرى قد يلجأ السارد إلى هذه التقنية لإحداث تفاعل عاطفي بين أحداث قصته، والقارئ لها، وقد رأينا مثالا عن ذلك من خلال إشراك السارد للقارئ بعد أن طرح عليه السؤال المذكور وهذا يدفع إلى ربط القارئ بالقصة عاطفيا.

إنّنا وبعد أن تناولنا بعض العناصر التي ساهمت في البناء العاطفي للانتماء قد اكتشفنا أنّ ذاك البناء (لأيّة عاطفةٍ كانت) ليس بمثل تلك البساطة الّتي يمكن أن ينظر إليها القارئ العادي عند أوّل وهلة، وعليه فإن الهدف من البحث النّقدي هو قراءة النّصوص باستخدام كلّ الإجراءات المُتاحة الّتي يمكن توظيفها، والمناهج الغربية الوافدة على النّقد العربي، والتي تمنحنا تلك الإجراءات التي نوظفها في أبحاثنا ودراساتنا تخصّ دراسة الثّروة الأدبية الغربية بالدّرجة الأولى، وعليه فإنّ تطبيقها على النّتاج الأدبي العربي يتطلّب إعادة تكييفها لتتوافق معه، وتنسجم مع مميّزاته.

إن عالم العواطف الذي ينعته البعض بالدّرجة الصّفر من الحياة يظلّ ورغم التّسمية عالمًا زاخرًا وثريًّا يحتاج إلى المزيد من البحث والتّنقيب لاكتشاف أكبر قدرٍ ممكن من خباياه وتلك مهمة لا تزال قيد الانجاز، وتمتد كامتداد العواطف إلى كلّ الحضارات مُطالبةً إيّاها بإضافة المزيد إليها، والمُساهمة في بنائها.

الهوامش

1- Jacques Fontanille : **Sémiotique et littérature (essais de méthode),** édition PUF, France, 1999, P63.
2- Jacques Fontanille, jacques.fontanille@unilim.fr, **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 21-5-2008.
3- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 89.
4- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ترجمة السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص14.
5- المصدر نفسه، ص32.
6- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص90.
7- المرجع نفسه، ص92.
8- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص86.
9- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص65.
10- المصدر نفسه، ص65- 66.
11- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص93.
12 - مفيد نجم، **(الزمن في الرواية العربية)**، www.asmarna.org، 10- 1- 2010.
13- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص117.
14- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص117.
15- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص119- 120.
16- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص121.
17 - Jacques Fontanille, Jacques.fontanille@unilim.fr, **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 21-5-2008.
18- حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 2000، ص70.
19- مالك حداد ، **الانطباع الأخير**، ص14.
20- المصدر نفسه، ص109.
21- حبيب مونسي، **فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص7.

22- حبيب مونسي، **فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)**، ص7.
23- حميد الحمداني، **بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص55.
24- حميد الحمداني، **بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص 54.
25- حبيب مونسي، **فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)**، ص71.
26- المرجع نفسه، ص71.
27- حميد الحمداني، **بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص55.
28- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص 16.
29- المصدر نفسه، ص73.
30- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص43.
31- حميد الحمداني، **بنية النّص السّردي(من منظور النقد الأدبي)**، ص59.
32- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص35.
33- المصدر نفسه، ص114.
34- نفسه، ص133.
35 - Jacques Fontanille**, Sémiotique et littérature**, P80.
36- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، ص196.
37- المرجع نفسه، ص 199.
38- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، ص198.
39- المرجع نفسه، ص192.
40- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص40.
41- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص119.
42- ميشيل بوتوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، 1971، ص55.
43- ألان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ت، ص130.
44- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص74.
45- مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص81.

46- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، ص200.

47- مالك حداد ، **الانطباع الأخير،** ص88.

48 - Wayne G.Bouth, **Distance et point de vue, poétique du récit points,** Seuil, France, 1977, P 87.

49- حميد لحمداني، **بنية النص السردي،** ص 46.

50- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، ص180.

51- مالك حداد ، **الانطباع الأخير،** ص75.

52- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

53- مالك حداد ، **الانطباع الأخير،** ص100.

رواية "برق الليل" بين شعرية العنوان وفتنة الصورة

د/ لعموري زاوي
جامعة الجزائر2

مدخل/ الغلاف على ضوء رهانات التداولية:

لاشك أن مصطلح التداولية يثير في الأذهان أسئلة جمة، تدور حول الخطاب بين منتجه ومتلقيه، فهي تشكل امتدادا طبيعيا لقنوات السيميائية والدلالية والتواصلية، لكونها تراهن جميعها على مقولة كبرى هي "التواصل" في تجليه وتحققه وبلوغه الغاية، ويظهر هذا الامتداد من التعاريف التي صيغت للتداولية، واختلفت في منظوراتها، ولعل أقدم تعريف لها هو تعريف موريس Morris سنة 1938 "التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات، وهذا تعريف واسع يتعدى المجال اللساني إلى السيميائي، والمجال الإنساني أي الحيواني والآلي.

ونجد تعريفا لسانيا عند آن ماري ديير Anne-Marie Diller وفرانسوا ريكاناتي François Récanati كالتالي: "التداولية هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية"[1].

وبناء على هذه القدرة الكبيرة التي تمتلكها التداولية في معانقة شتى الخطابات على اختلاف لغاتها وآليات اشتغالها، فإنه لا غرابة في أن نصادف العديد من التداوليات:

- تداولية البلاغيين الجدد
- تداولية السيكوسوسيولوجيين
- تداولية اللسانيين
- تداولية المناطقة والفلاسفة

ولعل المنطق بأسلحته وعدته الحجاجية والإقناعية والاستدلالية هو أهم حلقة في البحث التداولي ومقارباته المتعددة، ثم إن كل خطاب يملك آليات إقناعه ووسائل محاجاته، لكنها تشتغل وفق نسقية الخطاب ذاته، "وتأتي أهمية التداولية من هنا في كونها تهتم بمختلف الأسئلة الهامة والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي المعاصر، لأنها تحاول الإحاطة بعديد من الأسئلة من قبيل:

- **من يتكلم وإلى من يتكلم ؟**
- **ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟**
- **ما هو مصدر التشويش والإيضاح ؟**
- **كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر ؟**

من ثم تستدعينا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة إلى استحضار مقاصدنا، وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعد التداولي لهدف اللغة المستعملة، لذلك وجد مفهوم الفعل، ومفهوم السياق، ومفهوم الإنجاز في التداولية كمقاييس ومؤشرات على اتجاهات النص الأدبي في النظرية النقدية"[2]

إن الاهتمام بخطاب الغلاف وبالعلامات التي تستوعبه يعد من صميم اهتمامات المناص Le Paratexte في التوجهات النقدية الحديثة، وذلك لامتلاكه فضاء رحبا يتيح للقارئ أن يستصدر أحكاما نقدية مسبقة، يقرها النص الأدبي في حلته وشكله الطباعي الذي يطل به عليه، بل قد تكون اختلاف الطبعات للعمل الواحد صورة حقيقية عن ازدياد القراءات وتنوعها

- إذن فما السر الذي يحويه الغلاف في لعبه وتلاعبه بالقارئ؟ وماذا عن اللعبة في قواعدها التداولية؟

لما كان الغلاف قناة تواصلية هامة تحاجج عن النص وتجادل عنه، مستحضرة ثقافة القارئ البصرية وكفاءته التأويلية، فقد جاءت مقاربتنا هنا لتضيء جزءا من هوامش النص، من خلال توجيه العناية إلى النص الأدبي في مستواه الطباعي، والوقوف على عتباته المفضية إلى مدخلاته ومغاراته.

على أن القارئ لا يملك أول عهده بالنص قراءةً إلا أن يساءل واجهته ونافذته إليه عند اكتماله إبداعيا وأدبيا، أي في لحظة نشره وطبعه، التي تشكل بالنسبة له نقطة البداية في عملية القراءة ككل.

من ثم كان اتجاهنا صوب تلك التقنية "**الغلاف**"، التي أضحت مجال اهتمام وتنافس العديد من الناشرين بالاتفاق مع المؤلفين، بالسعي إلى تجويدها في سبيل استقطاب القارئ وإقناعه، و جعله يقبل على اقتناء الكتاب، وبالتالي الارتقاء بمستوى الفضول المعرفي فيه، ولأن الغلاف نتاج تقاطع المظهرين اللساني والأيقوني، فقد عنيت مقاربتنا بمساءلة الخطاب البصري الذي هو نتاج التقاء نصوص عدة "العنوان، المؤلف، صورة الغلاف، والمرجع النوعي"، فجميع هذه العلامات "ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصية Paratextuelle تحقق نوعا من الاستباق، وبالنظر إلى الخصوصية الجمالية للرواية كنص كتابي، وليس كنص صائت سندرس ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين على مستوى استثمار بياض الصفحة وسواد الأحرف الطباعية، مع ما يساوق ذلك من علامات أيقونية"[3].

ب- في منهجية اشتغالنا:

إن الاشتغال بالمظهر الخارجي للكتاب في علاماته-التي تعد نصيات مقتضبة قابلة للتحليل- هو ما حاولنا تحريه في نص من نصوص الكاتب التونسي البشير خريف، وهو نص "برق الليل" وفق منهجية قرائية تأخذ على عاتقها مهمة الكشف عن النصوص الهامشية في بعدها التداولي، بدءا من شعرية العنوان في إستراتيجيته وصورته التركيبة وإحالاته المرجعية، المتأتية من صيغته التركيبية المزدوجة، مقارنة بالعناوين ذات اللفظ الواحد التي تعتمد على الحضور والغياب، وانتهاء إلى الصورة في نظامها الأيقوني، والتي تختلف قراءتها باختلاف الأدوات والآليات المحددة لبروتوكول القراءة في حد ذاته، وهي قراءة تأخذ ميثاقها من ضرورة تفكيك معمارية الصورة، ورصد التشكيلات اللونية التي صنعت منها دليلا أيقونيا في مقابل الدليل اللغوي للوصول إلى شعرية إعدادها وتأليفها، ثم الحفر في مستوى آخر قائم في التقاء اللغة بالصورة، رغم

استقلال كل منهما في منطق تبنينه واشتغاله الدلالي، باعتبارهما خطابان نافران، ولكنهما يجتمعان في خطاب بصري واحد، فلا يختلفان فيه إلا بقدر ما يأتلفان في إضفاء جمالية أخرى للنص.

على أنه لابد من الإشارة في إطار المقاربة العنوانية إلى التمثيل الغرافي للعنوان الذي قد يستحيل إلى بنية من بنيات الصورة، وجزءا من نسقيتها كما لاحظنا ذلك في الطبعة الأولى للنص الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع سنة 1961، وكذا إيجاد تفسير لغياب المؤشر التجنيسي المحدد لهوية النص، وما إمكانية الاستعاضة عنه بعمل التقديم، من خلال إحاطة النص بسياج من المقدمات النقدية الشارحة.

أ- في شعرية المقاربة العنوانية:

إن العنوان برغم استقلاله الوظيفي وتأسيسه لنصيته يمثل علامة سيميائية تنفتح على كون سيميائي أرحب هو النص المفسر له، فالعنوان هو بطاقة الهوية التي يحملها النص، وهو العنصر المقتضب المكثف لدلالات النص، لكن فهم استراتيجية ومنطق الاشتغال الدلالي في تداولية العنوان منوط بالوقوف على المحددات النصية الأخرى التي تصحبه، والتي تسهم جميعها في التدليل عليه، وتعضده عند فعل التأويل حال اجتماعها به في المستوى الطباعي، فيغدو تفكيك البنية اللفظية للعنوان مرهونا بتفكيك ما يصحبه من علامات أخرى تألف شعريته وجمالياته.

وتأسيسا على هذا الطرح فإن مساهمتنا تسعى لاستيضاح سبيل العنوان، وتلمس مسالكه في إقامة الصلة مع ما يقويه، ويشد أزره ويربطه بنصه، لذلك تأخذ المقاربة في حسبانها تلك العلامات الصغرى المدرجة بجنب العنوان الكبير للنص، فضلا عن عنصري التقديم والإهداء، كونها تشكل نصوصا هامة تنطوي على ملاحظات دقيقة، قد تكشف للقارئ عن بعض العناصر القابلة للقراءة والتحليل، بل وقد يهتدي بهديها لحظة إغراقه في البعد التأويلي.

ولأن نص البشير خريف تحوم حوله الشكوك والملابسات بشأن جنسه الأدبي، فقد أحاطته طبعة دار الجنوب للنشر بتونس –وهي مدار اشتغالنا- بطوق محكم من

المقدمات النقدية للطبعات الأولى فضلا عن مقدمة الطبعة ذاتها، اهتمت بشرح خفاياه، وأثارت إشكالية مرجعه النوعي، ومن ثم فإن تبيين هذه المسائل يحتاج إلى تحرير القول فيها على ما سنبديه في هذا المبحث بدءا مما يطرحه عنوان النص، إلى رصد علاقته بالنص عينه، وانتهاء بعمل التقديم الذي نادرا ما يقرن بالعنوان ويثبت على الواجهة الأمامية للغلاف.

1- فقه العنونة: إن جل الأبحاث السيميائية واللسانية تراهن على الصعوبة الكبيرة التي تعتري مسألة العنوان بفروعه، المتأتية خاصة من طبيعته التركيبية المعقدة، فالعنوان ينتصب هاهنا كمرسلة لغوية كاملة تتميز باستقلال وظيفي تداولا ودلالة، بما يمنحها نصيتها الذاتية وفرادتها، بالنظر إلى أن العنوان ليس مجرد زائدة لغوية للعمل الأدبي، ومن هنا سيكون تحليل عنوان عمل ما مختلفا منهجيا وإجرائيا عن تحليل عمله.

الملاحظ في أي عمل روائي أن العنوان يختلف من رواية لأخرى لفظا وتركيبا ودلالة، بل وحتى تداولا، "فإمكانات التركيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محضورات، فيكون كلمة، ومركبا وصفيا، ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية، وأيضا قد يكون أكثر من جملة، وتتكافأ كل صور التنوع التركيبي من الكلمة إلى المفردة إلى المتتالية من الجمل Séquence، وهذا التكافؤ يعني أن إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفتها الإحالية، إلى ما يعنونه، بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ إلى اكتمالها التركيبي، ثمة إذن مسافة اختلاف بين لغة العنوان واللغة وبين الوظيفة الإحالية"[4]

ونحن نقف على أعتاب نص "البشير خريف" من حقنا أن نساءل العنوان للوصول إلى تفسير ملائم للنص، لأن العنوان بمثابة الرأس للجسد، فضلا عن كونه المفتاح السيميائي لولوج النص، وعلى هذا نتساءل:

- ما الطبيعة التركيبية لعنوان "برق الليل"؟
- وكيف يفسر العنوان ذاتيته النصية؟

- ما هي العلاقات الوظيفية المؤسسة للبنية اللفظية العنوانية؟

هي جملة تساؤلات تخيم على الانتقائية العنوانية في بحث علاقتها بالنص المحيلة إليه، فإن العنوان إذا كان مركبا فإنه يثير أكثر من تساءل، إذ يحمل عنصرين بقدر ما يتكاملان ويأتلفان فقد يقعان على طرفي نقيض، هذا المركب العنواني "برق الليل" قائم على علاقة المضافية، وعلى تجميع النقيضين لتوحيد دلالاته مع توجهات النص.

تحيل اللفظة الأولى من التركيب "برق" إلى ذلك الضوء الوهاج اللامع الذي يحدث إثر انفجار ناتج عن ارتطام السحب في السماء، فيكاد يخطف الأبصار، فهو لفظ جامع لمعاني النور والسرعة، ثم هناك الجزئية الثانية من المركب العنواني وهي "الليل" التي من معانيها الظلمة، السواد، الدلجة، العتمة، وهي معاني تهيمن على جل الأحداث السردية زمنيا في النص.

هذا البرق يمتاز بأنه خاطف وسريع، وتمظهره يحتاج إلى العنصر النقيض ليتجلى فيه، فالظلام هو الذي يحتوي النور والإشراق المرتد، ومن ثم فإن العلاقة بينهما هي علاقة المضافية، وكل لفظ في هذا التشكيل العنواني يؤسس موقعه السيميوطيقي الذي يتكامل به مع الطرف الآخر، فالتنافر اللفظي البارز على رقعة الغلاف الأمامي للكتاب، وهذا السواد/البياض المجسد طباعيا هو الذي يصنع المفارقة من حيث أنه يكشف عن تآزر دلالي يضفي على النص تجانسا من نوع آخر.

ثم هناك إحالة مباشرة إلى شخصية البطل الملحمي التونسي "برق الليل" الذي سيتولى النص سرد معظم الأحداث المتعلقة به، فبرق الليل هو شخصية متخيلة من رسم المؤلف، ينفتح النص عليها مباشرة مقدما بعض أوصافها التي تناسب دلالة عنوان النص، ولذلك إذا توغلنا شيئا ما داخل النص، وحاولنا استقراء الفاتحة النصية وجدنا مقطعا وجيزا يصور لنا شخصية برق الليل، مما يجعلنا نعاين تلك الثنائية الضدية **الضياء/العتمة**، **السواد/البياض**، عن طريق وصف ملامح برق الليل وبشرته، "...وكان برق الليل في السابع عشرة من عمره، **قسطلي السواد**، **لامعا** يستدير وجهه الضاحك

بين أذنين كبيرتين، في إحداهما خرص من المرجان الأحمر، و**تتألق** عيناه النجلاوان في **بياض ناصع**، وبصر حديد، وله أنف أفطس، تحته أسنان **بيضاء صافية** ""الرواية، ص28".

على أن إيراد مقطع من النص يعد خروجا عن المسلك المنهجي الذي اختطه البحث في وصف المظهر الخارجي للكتاب، وولوجا إلى جانب من النص، ولكن ذلك لم يكن إلا بغرض الكشف عن استراتيجية الاشتغال الدلالي للعنوان في إحالاته، ومرجعيته التي يحاول النص الإجابة عنها عند اكتمال فعل القراءة.

دائما بخصوص استراتيجية المركب العنواني، يمكن أن نلحظ أيضا في المستوى التلفظي للدال "العنوان كعلامة" اقترابه من الطابع المحلي الدارج، خاصة في اللفظة الأولى من التركيب "برق"بالقاف المثلثة، وهو دأب الكاتب البشير خريف في منظومة عناوينه الروائية المتداولة "حبك درباني، مشموم الفل، ليلة الوطية، أو بلارة التي تعتبر الجزء الثاني من برق الليل "، ومرد ذلك سعي الكاتب إلى تقريب نصوصه من الأوساط الشعبية التونسية، واستقطابه لأكبر قدر من القراء، وضمان مقروئية واسعة لنصوصه.

2- العنوان كنواة للنص: لابد أن نشير أولا أنه في تفسير النص لعنوانه "قد تطرح فرضية اغتصاب الكاتب لدلائلية العنوان، بدعوى فك شفرته الترميزية التي تستقطب القارئ لتحاوره عبرها، إلا أن هذه الفرضية لا تثبت أمام لعبة الإيهام التي يمارسها التفسير، لأن العنوان يظل مشرعا كواه على دلالات احتمالية أكثر"[5].

على أن إشكالية العنوان كنص مواز تطرح أسئلة دون أجوبة- على حد تعبير جنيت- ، ولكن في دراسة لـ "ليو هويك Léo Hoek تناولت العنوان من منظور تؤطره السيميائيات فضلا عن اطلاعها على تاريخ الكتابة، نجد صاحبها ينطلق في تعريفه للعنوان - في إطار وعيه بعلاقاته التركيبية والمقطعية- من كونه "مجموعة علامات لسانية تصور وتعين وتشير إلى المحتوى العام للنص"، أي أن العنوان بنية رحمية تولد

معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيديولوجية "[6]

يستخلص من ذلك بشأن العلاقة بين العنوان والنص أن الأول يحيل إلى مرجعية الثاني، ويؤدي وظيفة إيحائية، كما يرشد إلى قراءة النص قراءة خاصة به، وبقدر ما نعتبر العنوان دليلا "علامة" على كون سيميائي هو النص في حد ذاته، بقدر ما قد نعتبر هذا النص إجابة وردا على تساؤل العنوان .

3- التقديم ومأزق التجنيس الأدبي: لابد أن نطرح أسئلة جديدة ونحن نتغيا الكشف عن إستراتيجية التقديم، من خلال رصد العلاقة التي ينسجها مع النص الأدبي، فنقول:

- ما وظيفة التقديم في النص الأدبي، لاسيما الرواية، إذا تبين فعلا أننا إزاء نص روائي؟
- ما طبيعة العلاقة المؤسسة بين التقديم والعنوان نصيا وطباعيا ؟
- هل يحق للناقد التصرف في النص الأصلي للكاتب أثناء تقديمه للقارئ ؟ "نص بلارة اللاحق لنص برق الليل مثلا"

بخصوص هذه العلاقة يؤكد جنيت أن العنوان كجنس له مكوناته البويطيقية، وخصائصه البنيوية يقيم علاقة وطيدة مع الجمل المقتضبة المحيطة به، وبالجملة مع ما يحيط به من نصوص، بحيث تؤدي هذه الهالة اللفظية المسيجة لبنية العنوان وظيفة نصية هامة تعضد نصية العنوان في حد ذاته، فنجد جيرار جنيت بشأن وظيفة التقديم وفاعليته يشير إلى أن "التقديم كالعنوان هو جنس، وكذلك النقد ميتانص) هو بديهيا جنس"[7].

وأحيانا يجمع التقديم بين وظيفتين، الأولى وصفية، تصف وتعين، أما الثانية فهي الوظيفة النقدية ميتانص)، خاصة وقد لاحظنا أن التقديم في نص "برق الليل "يكاد يشكل كتابا نقديا مستقلا بحيث استغرق عددا هاما من الصفحات، وإذا كان التقديم هاهنا يأخذ مجالا واسعا كجزء هام من المناص أو النص الموازي، فإننا

نجد هذا المناص يأخذ بعدا نصيا آخر أكثر اتساعا في النص اللاحق ل البشير خريف والمعنون ب "بلارة"، وهو النص الذي عده النقاد أول رواية في الأدب التونسي، باعتباره نصا خاضعا لمقومات الجنس الروائي، بخلاف نص برق الليل الذي أثيرت فيه إشكالية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، في حين أن رواية بلارة التي تتناول الفترة التاريخية اللاحقة لفترة الحسن الحفصي، قد تصرف فيها الناقد فوزي الزمرلي في نصها الأصلي، ذلك أن الكاتب أعاد صياغتها عدة مرات، ولم يكن راض عنها فلم ينشرها، فقام فوزي الزمرلي بنشرها بعد قراءة المخطوط، وإضافة بعض العبارات البسيطة التي تردد في إيرادها كبعض العبارات بالفرنسية.

فبخصوص رواية بلارة تطرح مسألة ما قبل النص avant-texte كجزء أساسي من المناص، يتيح للناقد التدخل في النص الأصلي والتعامل معه بشيء من المرونة، ولذلك وجدنا المؤشر التجنيسي الذي يتبع عنوان الرواية هو "تحقيق وتقديم"، مما يؤكد مسؤولية الناقد عن ال "ما قبل النص" ككيان نقدي افتراضي، وقد أثار جنيت هذا الجانب من المناص من خلال المثال الذي قدمه لنا عن حالة أوليس **لجيمس جويس** "فهذا الكتاب قبل طبعه كرواية كان في الأصل يحتوي على عناوين الفصول التي تحيل كل واحدة منها إلى الفصول الموجودة في الأوديسة الأصلية، لكن هذه العملية التي قام بها جويس لم تمنع النقاد أن يعودوا إلى العناوين الموجودة في الرواية المخطوطة قبل نشرها، وأن يعملوا على دراسة الرواية اعتمادا على ما أغفله النص الأصلي، هنا يتساءل جنيت عما إذا كان من حق النقاد أن يتعاملوا مع النص كشيء يمر عبر علاقته مع مادته الأولى أو يتجاهلوا ذلك؟، في سياق الجواب عن مثل هذا السؤال سيدعو جنيت النقاد إلى الاهتمام بما قبل النص، الذي يشتمل على المسودات والمشاريع غير المكتملة للكتاب مثل مذكراتهم، وخطط أعمالهم الأدبية"[8].

أما بصدد برق الليل ففي ظل غياب أي مؤشر جنسي طباعي يعلن صراحة عن مرجعه ونوعه، أو أية علامة لسانية دالة عليه نتساءل:

- هل يمكن للتقديم أن يصبح معادلا للتعيين الجنسي الذي يدرجه جنيت ضمن تقسيماته للعنوان إلى جانب العنوان الرئيس والعنوان الفرعي؟

إن قراءة النص أو المتن الأدبي تبدأ بالجانب الشكلي الذي يعنى بضرورة تحديد الجنس الكتابي للنص، ومن ثم معرفة كيفيات التعامل معه وتحليله، هل هو رواية، شعر، أم مسرحية، وهذا التحديد بدوره يستدعي أدوات خاصة بالجنس المعين، على أن بعض النصوص تكون واضحة المعالم، وطبيعة كتابتها تجعل من اليسير على القارئ التعرف على الهوية الكاملة للنص، ثم ما أن يفرغ القارئ من استجلاء طبيعة الجنس الكتابي للنص، حتى يتعمق أكثر ليقف على نوعه، فإذا كان النص رواية احتاج الأمر إلى كشف نوع هذه الرواية، هل هي رواية تاريخية، سيرة ذاتية، أو بورتريه، وإذا كان شعرا، هل هو شعر تقليدي، أم شعر حر، يبقى أن تحديد جنس النص مرهون بالطبيعة الهيكلية للنص، وبنظام تبنينه.

في نص "البشير خريف" تثار هذه الإشكالات استنادا إلى المقدمات المحيطة به، والتي أخذت على عاتقها جدلية التعيين الجنسي للنص، إذ يمكن أن نعتبرها أداة نقدية إجرائية تبتغي تحديد جنس النص الأدبي وكشف ملابساته في سياق انعدام التعيين المباشر له.

قبل العودة إلى تبيين كيفية تعامل التقديم مع النص، نذكر أن الإشكالية ذاتها أثارها جاب فونتان في فهرسه التاريخي للمؤلفات التونسية، بحيث وجدناه "يصنف مؤلفات البشير خريف ضمن جنس الأقصوصة مع التأشير على نص برق الليل بكونه رواية، في حين نجد النص ذاته في نفس الفهرس مدرجا في باب أو مبحث "الرواية" إلى جانب نصين آخرين "الدقلة في عراجينها" و"حبك درباني"مع التأشير إليهما دائما على أنهما رواية"[9]، وهو ما يفسر ذلك التضارب الحاصل في مسألة التعيين الجنسي في المقدمتين الملحقتين بالنص، بحيث نجد الطاهر الخميري في مقدمته للطبعة الأولى للنص يعلن بخصوص جنسه الأدبي أننا إزاء قصة تحتاج للتقديم، رغم إقراره مسبقا بإمكانية الاستغناء عن المقدمات، لاسيما إذا لم تكن بقلم الكاتب أو

المؤلف "... قالوا عن القصة إنها قصة رائعة، وقالوا عن مؤلفها إنه نابغة "، "...لعل الخيال في قصة برق الليل، ثم يتوغل الطاهر الخميري إلى نوع القصة قائلا "...والقصة نفسها يمكن أن نسميها قصة غرامية تاريخية.."، فالتاريخ حاضر فيها بقوة، وهو ما يمنحها مصداقيتها ووثوقيتها، في نهاية المقدمة يؤكد الخميري انتماء النص لجنس القصة دون ورود لفظ دال على أنها رواية، وهو ما يجعل السؤال يتجدد بشأن الحدود بين القصة والرواية برغم قيامهما على آلية واحدة هي السرد "...أتمنى أن أرى هذه القصة في صورة فيلم، وأرجو أن يتاح لها ذلك".

أما مقدمة الطبعة الثانية الصادرة عن دار بوسلامة، والتي كانت بقلم مصطفى زبيس فنلحظ فيها نوعا من التردد في وصف الجنس الأدبي للنص، فتارة ينعتها بالرواية، وتارة بالقصة، وأخرى بالمسرحية كونها مثلت مرارا على المسارح ومسرح الإذاعة، وكانت محل تعلق الجماهير.

وأمام هذا التضارب الصريح لا يتردد الناقد فوزي الزمرلي في طبعة دار الجنوب من نعت النص بالرواية، وكثيرا ما ردد ذلك في مقدمته، بل كانت أول كلمة استهل بها مقدمته، "...لرواية برق الليل فتنة لم أجد لها نظيرا فيما قرأت من روايات تونسية..."، "... ولم تستأثر رواية برق الليل بتلك المنزلة في نفسي إلا لأنها..."، "...فقد وقفت الرواية على مرحلة تاريخية قلقة..."، وهكذا كان تردد الكلمة في مقدمته دالا على وصفها، ومن ثم يمكننا القول بعد استعراض هذه المقدمات المحيطة بالنص إزاء مسألة المرجع النوعي للنص، أن مقدمة فوزي الزمرلي الجديدة لطبعة دار الجنوب قد حسمت الموقف، وكشفت الغموض الذي أحاط بالنص، وسمحت في الوقت ذاته بضبط جنس النص وتعيينه بدقة.

ب- في شعرية الصورة ونظامها الأيقوني: إن ولوج هذا المبحث في دراسة الصورة يستوقفنا أمام جملة من الطروحات والمساءلات، التي تخضع لها الصورة في اختبار نجاعتها التواصلية والتداولية.

- كيف نتواصل بصريا؟ كيف نقرأ الإرسالية البصرية؟ ما موضع الصورة من النظام أو النسق الأيقوني والمجال النظري المنتمية إليه ؟

باختصار هل يملك القارئ ثقافة بصرية ذوقية تجعله يقرأ الصورة بعيدا عن الكلمات أو المعطيات اللسانية المحيطة بها؟ ومن ثم هل يمكن الحديث عن دليل أيقوني مقابل الدليل اللساني؟

"لقد حاول بعض المنظرين فهم طبيعة اشتغال الصورة، فربطوا بين الدليل اللغوي والدليل الأيقوني، معتبرين أن كل قراءة للنسق الأيقوني يجب أن تنطلق من معطيات لسانية"[10]، على رأس هؤلاء المنظرين رولان بارت، الذي كان يرى أنه لا يمكن دراسة أية ظاهرة سيميولوجية، ومن ضمنها الصور الأيقونية إلا باعتبارها تدرج ضمن النسق اللغوي، وبالتالي يمكن معالجتها بأدوات ومفاهيم لسانية.

لكن هل يمكن أن نتحدث عن العكس؟ أي أن ندرس العنوان كدليل لغوي بإدراجه ضمن النسق الأيقوني، وخاصة من حيث التمثيل الغرافي في اشتغاله داخل نظام أيقوني، وهو ما عن لنا من خلال صورة الغلاف للطبعة الأولى لبرق الليل الصادرة عن الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس 1961، بحيث وجدنا العنوان يأخذ شكل البرق في السماء كجزء من النسق الأيقوني، فهده الغرافية التمثيلية للعنوان لا يمكن أن تقرأ دون إدراجها ضمن إطار الصورة.

ولعله سبب من الأسباب التي جعلت الباحثة **ماري كلود فيترينو سولار** توجه نقدا مباشرا لبارت في كتابها "**قراءة الصورة: تحليل المحتوى الأيقوني**"[11]، بحيث نجدها تستعيض عن مصطلح الرسالة البصرية- الدي وظفه بارت في أبحاثه عن بلاغة الصورة- بمصطلح الرسالة الأيقونية، وذلك لكون الرسالة اللغوية هي حتما رسالة بصرية كونها لا تخرج عن المجال البصري.

ولعل هذا التصور يؤكد التحام الصورة باللغة في نسق مشترك، وهو تصور نادى به أيضا كريستيان متز في أبحاثه حول سيميولوجيا الصورة، إذ يرى أن هذه الأخيرة تشتغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية، باعتبار الصورة في

حد ذاتها تحمل إشارات كتابية مضمنة ومحايثة، في حين يمارس النص المرافق لها وظيفة تثبيتية لمدلولها، بحيث تتيح للقارئ رصد ما يناسبها من المدلولات المنتشرة في فضاءها، "فإن النص في الصورة يقوم بوظيفة انتقائية وتوجيهية توجه عملية قراءة وتأويل السنن الأيقوني، وتبرز المعنى الغالب على الإرسالية"[12].

وقد عبرت ليليان لوفال Liliane Louvel في مقال لها بمجلة الشعرية Poétique بعنوان "**من أجل شعرية النص الأيقوني**" عن طبيعة العلاقة الجامعة بين الصورة واللغة بأن "**الإطار الحواري للأيقنة يتموضع بين الصورة والنص**"[13].

1- العلامات التشكيلية للصورة: وتتمثل أساسا في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة أو العلامات الأيقونية التشخيصية، والمساهمة في تكوين الصورة من ألوان لأشكال، فتأليف، ويعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية لجماعة مو البلجيكية، حين اعتبرتها في بداية الثمانينات أكثر من مجرد مواد تزيينية تكميلية للعلامة الأيقونية، ما دامت تساهم بقسط وافر في تحديد مضمون الرسالة ككل، كما سيتضح لاحقا عند قراءة صورة الغلاف ل "برق الليل".

فماذا عن كل عنصر من هذه العناصر ؟ وما حجم مساهمته في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة ؟

1- **1- تقنية الإطار:** يندرج الإطار كتقنية طباعية ضمن العلامات التشكيلية للصورة في العمل الأدبي المطبوع، فمن المعلوم أن لكل صورة حدودا مادية تضبط بحسب الحقب والاتجاهات بإطار، وكذلك الأمر في فن التصوير عموما، يكتسب الإطار قيمة خاصة بحيث يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم، أو لنقل أنه يقوم "بمهمة الشكل التأليفي الخاص الذي يبني التمثيل، ويمنحه معناه الرمزي، بمعنى أنه يعطي العمل الفني الدلالة السيميائية التي هي خصيصة الفن التمثيلي بوجه عام، ولنا أن نقول إن الإطار في الرسم، ولاسيما الإطار الحقيقي يعود إلى فضاء

المراقب الخارجي، أي إلى الشخص الذي ينظر إلى الرسم، ويمثل موقعا خارجيا بالنسبة للتمثيل."[14]

ولكن الصورة لما تدخل المجال الطباعي تكتسب آليات إجرائية جديدة، ومن ضمن هذه الآليات يتخذ الإطار تمظهرات وتنويعات دلالية حال تداوله في فضاء النص، إذ يؤسس علاقته بالصورة في فضاء واحد، وعلى ذلك يمكن إدراج الإطار- كجزء لا يتجزء من الرسم أو الصورة–ضمن سؤال **ال كيف** الذي أشار إليه جنيت في معرض تقسيماته للمناصات، حيث يقوم هذا السؤال على ماهية المناص من حيث هو لفظي أم غير ذلك، ويجري التمييز في هذا السياق بين:

- المناصات ذات التمظهرات النصية أو اللفظية) العنوان، المقابلة، الاستهلال)
- المناصات ذات التمظهرات الأيقونية) الرسم البياني، رسم غلاف الكتاب)
- المناصات ذات التمظهرات الحدثية) سن الكاتب، جنسه، الشهادات التي أحرز عليها)"[15].

ومن ثم يمكن أن ندرج تقنية الإطار ضمن المناصات ذات التمظهرات الأيقونية باعتبارها مرتبطة برسم غلاف الكتاب، فإجراءات التأطير التصويري تبدو ظاهريا مجرد اختيارات تقنية، رغم ما لها في العمق من تأثيرات كبيرة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها، وهكذا ففي حالة إلغاء الإطار مثلا تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها، وهو ما أمكننا معاينته في صورة الغلاف ل "برق الليل"، بحيث نلحظ وكأن الصورة مبتورة وتحتاج إلى تتمة عند مشاهدتها، خاصة شخصية برق الليل التي تظهر ناقصة، إذ لا يمكن للمشاهد رؤية الصورة كاملة، وإن كان احتلال العنوان لمركزية الغلاف إلى جنب الصورة يمثل الجزء المكمل للجزء الناقص من شخصية برق الليل، وعليه فما على القارئ سوى أن يعمد بجهازه التخييلي إلى استكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض، بغية تأثيث المجال المحصور في تقنية الإطار.

كما نلحظ هيمنة التقنية ذاتها)الإطار) على جل العلامات اللسانية الموزعة على الغلاف الخارجي للنص، وحتى السلسلة التي أصدرته "عيون المعاصرة" التي يشرف عليها توفيق بكار، بل إن الإطار يتعدى أيضا إلى فكرة الكتاب أو ما يسمى في عرف النقاد المحدثين بالصفحة الرابعة، من خلال احتوائه لكلمة الناشر التي هي جزء من الدائرة التواصلية، والتداولية للكتاب، **في سؤالي ممن وإلى أين؟،** فإذا كان المؤلف يشكل) المناص التأليفي)، فإن الناشر يمثل) المناص الافتتاحي)، ومحتوى كلمة هذا الأخير هي نتاج عقد ائتماني بين الطرفين في رحلة الكتاب صوب القارئ، استنادا إلى المقاييس الطباعية التي يأخذها الناشر على عاتقه، وهو حال الإطار كأحد هذه المقاييس التي يعد الناشر مسؤولا عنها، ومن ثم تهيمن التقنية الطباعية على المظهر الخارجي للكتاب، فتعمل على حصر مجال الرؤية، وتطويق الدلالة من خلال توجيه القراءة النقدية للنص الأدبي .

1- **2- التأليف وإعداد الصورة:** أو ما يسميه البعض بتنظيم الفضاء، "ويهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، لا بالنظر لأبعاده الإيحائية القوية فقط، فقد يحدث أن يكون التعارض الملائم في لوحة يتعلق بتأليف الصورة لا الموضوعات التي تعيد إنتاجها، وإنما لكونه أيضا آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهري في تحديد تراتبية الرؤية، وتوجيه القراءة "[16]، لأن العين تعودت في النظر أن تسلك دائما الطرق التي رسمت وأعدت لها في العمل، خلافا لما يعتقده البعض من شمولية القراءة.

يبدو بديهيا إذن أن الصورة تعيد تمثيل الموضوعات المطروقة في النص الروائي وفق تراتبية تحددها قراءة النص بحد ذاته، بحيث تأخذ الأشكال التي تتألف منها الصورة موضعها، وتحتل مواقعها استنادا إلى مبلغ أهميتها، والعناية بها كتابيا، ولذلك حين نلق ببصرنا، ونحصر أنظارنا داخل إطار الصورة لبرق الليل، نجد أن هذه التراتبية تتحقق وتتأكد بقدر الاهتمام الذي يوجهه البشير خريف لموضوعات الحكي، لذلك وجدناه يجعل صورة خير الدين بربروس، الشخصية التاريخية البارزة في تاريخ الشمال

الإفريقي عامة والتاريخ التونسي خاصة في أعلى الصورة، مطلا على البحر يرقب حركة السفن في الساحل التونسي المطل على مدينة القصبة، التي جعلت في أسفل الصورة وفق التراتبية التي تحتكم إليها الصورة، بينما يحتل برق الليل مركزية الصورة في الوظيفة البصرية الأيقونية التي يعد الفضاء المكاني والطباعي موضع تمركزها، وهو ما يناسب دوره في النص كبطل ملحمي رئيسي، بحيث يظهر على الصورة في هيئة الوثب الدال على الانطلاق والتحرر والانعتاق من قيد العبودية، وهي التيمة الكبرى التي انبنى عليها النص "الحرية والتحرر".

في حين أن موضع خير الدين من الصورة يتناسب أيضا مع موقف الكاتب في انتصاره لهذه الشخصية، وسعيه للرفع من منزلتها، كما دل النص على ذلك في مقدمته "... ومما يشهد على ميل المؤلف إلى الرفع من منزلة خير الدين أنه تغافل عن أقوال المؤرخين والإخباريين، التي أكدت أنه أمر بنفي الشيخ مغوش خوفا منه..." (مقدمة فوزي الزمرلي، ص10)، وكأنه يحاول أن يستدرك رأي المؤرخين الدين أساءوا قراءة هذه الشخصية، فأعاد تقييمها من خلال نصه.

هذا إذن على مستوى وضعية النموذج الذي يسمح لنا بالوقوف على طريقة عرض الموضوعات، وتوزيعها داخل مجال الصورة لتحديد أبعادها الدلالية، ومن ثم وصف مسالكها التداولية، وما تضمره من تسنينات سوسيوثقافية، أما على مستوى الموضوعات فيتم التركيز على الموضوع أو الموضوعات المصورة مع وصف دقيق ومركز لجزئياتها الحاضرة والمغيبة، وما تحمله من أبعاد تعبيرية يمكن تأويلها في سياق سوسيوثقافي معين، مادام حضور عنصر كغيابه يعد اختيارا على التحليل أخده بعين الاعتبار، ولذلك غُيب جزء من شخصية برق الليل ليستعاض عنه بالعلامة اللسانية المحيلة إليه "العنوان"، بحيث شكل التحامهما نسقا ونظاما لفظيا أيقونيا Système verbo-iconique، فحضور العلامة اللغوية إلى جنب العلامة الأيقونية ضرورة لازمة لا يستغني عنها النظام الأيقوني ككل، رغم بعض الفوارق الفاصلة بينهما، والتي ترجع إلى الطبيعة الخاصة بكل منهما، فالعلامة اللغوية تعمل على تحصين قراءة

الصورة بعلاماتها الأيقونية من أي انزلاق تأويلي محتمل من شأنه الإخلال بالهدف الأساسي للصورة في معايير انتقائها .

1- 3- **تأويلية الألوان:** تأويل الألوان أيضا كتأويل الأشكال "ذو بعد أنثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة، رغم ما قد تكتسيه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، ويطمسها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة" [17]، وبإمعان النظر في النظام الترميزي الذي يحيل إليه هذا التشكيل اللوني المتعدد سوف ندرك جملة من الأبعاد الإيحائية التي تستهدفها الصورة، وذلك من خلال التأثير السيكولوجي لوقع هذه الألوان على المتلقي بغض النظر عن مستواه القرائي .

فلو تأملنا جميع الموضوعات والأشكال المعروضة داخل إطار الصورة فإننا سنلحظ بقعا لونية حمراء، والأحمر من دلالاته العنف، وهو ما يفسر الفترة التي يحيل إليها النص، والتي يغلب عليها الطابع الثوري المجسد في الصراع الدموي المهيمن على الأحداث، من خلال المعارك التي كانت تدور رحاها بين خير الدين والنصارى، وخاصة في الإشارة إلى الحروب الصليبية، فالأحمر يتوزع على فضاء الصورة، بدءا من الخلفية التي يتجلى فيها بورتريه ل شخصية خير الدين بربروس، وكذلك يمكن تأويل الأحمر في لحية خير الدين من خلال لقب "بربروس Barbe Rose، والوردي هو أخ الأحمر وصنوه، ونلحظ ذات اللون في أشرعة السفن، وحذاء برق الليل، وبعض الأحمر الآجوري في مدينة القصبة كجزء هام من تشكيلها اللوني.

ثم إن الخلفية المؤطرة لتمظهر خير الدين تدل استرشادا بالأحمر المقترب من لون الشفق الأحمر على أن موعد الغروب قد أزف، اعتمادا أيضا على لون البحر المائل إلى زرقة غامقة إيذانا بحلول الليل الذي يناسب ظهور شخصية برق الليل.

دائما على المستوى التأويلي للألوان نلحظ تماثلا لونيا آخر بين شخصيتي "خير الدين بربروس" و"برق الليل"، اللذين يوحدهما اللون الأخضر البارز في السطلة أو العمامة التي يرتديها خير الدين كرمز للملك والسلطنة ورياسة البحر، وكذلك في

جبة برق الليل وطاقيته، وهو ما يفسر سر العلاقة الروحية القائمة بين شخصية تاريخية عاشت فعلا في التاريخ الإسلامي، وشخصية ملحمية خيالية حظيت باهتمام العامة، وما تزال تعيش في المخيال الشعبي، فقد كان برق الليل حسب نص الرواية من الذين رحبوا بمقدم خير الدين لتخليص البلاد والعباد من خطر الإسبان الذين استعان بهم الحسن الحفصي خوفا منه على ضياع ملكه.

كانت هذه قراءة اجتهادية تأويلية للوظيفة الإيحائية التي تحيل إليها صورة الغلاف، والتي تكشف عن تعاضد تأويلي كبير بين الألوان، يؤكد الوقع السيكولوجي الواسع الذي تمارسه على المتلقي.

خاتمة:

وهكذا نخلص من كل ما استعرضناه إلى أن الوقوف على تمظهرات المناصات الخارجية للكتاب، يرجع إلى طبيعة النص في حد ذاته، شعرا كان أم رواية أو مسرحية، وبالنظر إلى أن حضور هذه الجزئيات التي تصنع المناص أو النص الموازي مرهون كذلك بالتقنيات الطباعية التي اختارها الناشر في إخراج العمل الأدبي إلى الوجود.

وقد أمكننا اكتشاف نصيات متعددة أحاطت بنصية العنوان، وشكلت وحدة نصية رغم الاستقلال الوظيفي لكل منهما، بحيث أن للصورة نصيتها القائمة بذاتها، وللعنوان نصيته، وللتقديم كذلك نصيته، فاكتشفنا منطق الصورة في اشتغالها الدلالي، وانفتاحها التأويلي الذي يتأتى من طبيعتها التشكيلية، وتنوع ألوانها فضلا عن انتشار دلالاتها في فضائها التصويري.

أما علاقة العنوان بالتقديم فقد أتاحت للقارئ وفق قراءة عمودية الوقوف على إستراتيجية التقديم كجنس مستقل بذاته، له خصائصه البنيوية ومكوناته البويطيقية، بحيث يأخذ التقديم على عاتقه إشكالية التعيين الجنسي للنص، فضلا عن دوره كنص شارح يكاد يشكل كتابا مستقلا، خاصة من خلال تهميشاته التي تطلعنا على بعض الاستجوابات التي أجراها الناقد فوزي الزمرلي مع الكاتب البشير خريف، والتي تشكل نصا فوقيا يتيح لنا فهم ظروف تشكلات النص.

هوامش البحث:

❖ برق الليل، البشير خريف، تقديم: فوزي الزمرلي، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط3/ 2000

1- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي/ 1986، ص8.

2- المرجع نفسه، ص5.

3- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1/ 1996، ص11.

4- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1998، ص39.

5- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص28.

6- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، من مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، عدد 3، جانفي- مارس/ 1997، ص105.

7 -G: Genette, SEUILS, Edition du seuil, paris, 1992/ page 172.

8- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق/1987، ص57.

9- جان فونتان، الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية، أعد النص العربي حمادي صمود، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة/1986، ص197.

10- محسن اعمار، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، كلية الآداب بالقنيطرة، من مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، عدد18/2002، ص102.

11 - Marie-claude vettraino- soulard, Lire une image: Analyse de contenu iconique, Edition Armand colin- paris/1993, page21.

12- محسن اعمار، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، من مجلة علامات، ص102.

13 -Liliane Louvel, La description picturale: pour une poétique de l'icontexte, in POETIQUE, Ed: seuil, nov /1997-n: 112, page175.

14- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، ص152.

15- محمد الهجابي، التصوير والخطاب البصري، تمهيد أولي في البنية والقراءة، طبعة ديوان 3000، ض145.

16- عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، من مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، عدد18/ 2002، ص121.

17- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ص151.

حجاجية مناظرة

"سعيد السّيرفي ومتى بن يونس"

أ. مكلي شامة

جامعة تيزي وزو

يؤدي الامتزاج الثقافي عادة إلى احتكاك الدول فيما بينها وأخذ بعضها من بعض، فقد أثرت الثقافة والفلسفة اليونانيتين على العديد من الشعوب، منها الشعب الفارسي والشعب العربي، ومن ملامح هذا التأثير ظهور فن الحوار والمناظرة في الأدبين العربي والفارسي والذي يعود الفضل فيه إلى محاورات أفلاطون ومحاكمة سقراط.

ومن الآثار القديمة لهذا النوع من المحاورات والمناظرات في الأدب الفارسي نجد حوارا أدبيا عنوانه 'الشجرة الآشورية"[1] وهو عبارة عن حوار بين النخلة والعنزة، تناظر فيه إحداهما الأخرى، وكل واحدة منهما تحاول إظهار أفضليتها على الأخرى فكلتاهما "تدافع عن قضيتها، غالبا ما ينتهي بانتصار طرف، وهزيمة الطرف الآخر."[2]

أما في الأدب العربي فإن هذا اللّون من الحوار ظهر منذ العصر الجاهلي، غير أنه لم يتخذ شكله الأكمل كفن إلا في عصر صدر الإسلام والعصر العباسي على وجه الخصوص، فقد ظهرت في هذا العصر مجموعة من الفرق الدينية التي كانت تتجادل فيما بينها في الأمور الدينية منها: المناظرات التي كانت تجري بين علماء الكلام، إضافة إلى ذلك، فإن الأمراء والوزراء كانوا يشجعون على هذه المناظرات، فكانت مجالسهم مسرحا لها وكانت أغلبها تجري بين الفلاسفة والأدباء والعلماء، منهم على سبيل المثال: الصاحب بن عباد، المأمون، وابن العميد، وكثيرا ما كان هؤلاء يشاركون فيها لثقافتهم وعلمهم الغزيرين.

ويبدو أن هذه المناظرات وسمت هذا العصر، مما حدا ببعض المؤلفين إلى تدوين بعض منها، ومن نماذجها المناظرة التي جرت بين "متى بن يونس" العالم المنطقي و"سعيد **السيّرَفِي**" العالم النحوي* في حضرة الوزير "أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات، والتي أشار إليها "أبو حيان التوحيدي" في الليلة الثامنة من كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، وقد حضر هذه المناظرة جماعة من العلماء والنقاد واللغويين منهم: الخالدي وابن الأخشاد والكتبيّ وابن أبي بشر وابن رباح وابن كعب وأبو عمرو قدامة بن جعفر والزهريّ وعلي بن عيسى الجرّاح وابن فراس وابن رشيد وابن عبد العزيز الهاشمي وابن يحيى العلويّ ورسول ابن كفج من مصر والمرزبانيّ صاحب آل سامان وإذا كانت هذه المناظرة قد جرت حقيقة أو هي من نسج خيال الكاتب، فإنها تتوفر على مبادئ تداولية رأى الباحثون المحدثون أنها ضرورية لنجاح الفعل اللّغوي، لذلك ارتأينا دراسة البنية الحجاجية لهذه المناظرة واكتشاف أبعادها التداولية.

الكفاءة التداولية.

كان اختيار المناظرة كمنهج للتحاور بارز منذ بداية النص، حيث قال الوزير "ابن الفرات": ((ألا ينتدب منكم إنسان **لمناظرة** متّى في حديث المنطق)).[3] وكان كلام الوزير هنا موجها إلى العلماء الذين أشرنا إليهم أعلاه، فيستوجب على المناظر الثاني، في هذه الحالة، أن يتمتع بكفاءة تداولية ومعرفية، تتكافأ مع المناظر الأول؛ لأن الكفاءة التداولية عنصر مهم في نجاح الأحداث اللّغوية والتواصل بين المتناظرين فمتّى بن يونس– كما هو معروف- عالم منطقي، والكفاءة التداولية هي قدرة المتكلم على التواصل، وهذا ما يستدعي منه امتلاك خمس ملكات تمكنه من أداء هذه العملية على أحسن وجه، وهذه الملكات- حسب سيمون فان ديك- هي: الملكة اللغوية، الملكة المنطقية، الملكة المعرفية، الملكة الإدراكية، والملكة الاجتماعية[4]. يقول أبو حيان: ((قال ابن الفرات: والله إن فيكم لَمَنْ يفي بكلامه ومناظرته وكسر ما يذهب إليه وإني **لأعُدكم في العلم بحارا، وللدّين وأهله أنصارا، وللحق وطُلابه منارا**))[5].

تحدّد في المرحلة التالية من المناظرة الطرف الثاني منها وهو "سعيد **السيْرَفِي**" العالم النحوي– كما هو معروف أيضا– وهذا ما يدل على أنّه يملك كفاءة تداولية ومعرفية تمكنه من مواجهه خصمه، حيث أن من شروط المناظرة أن يكون المتناظرين متكافئين مكانة ومعرفة حتى يقف كل واحد منها للآخر النّد للنّد، فسعيد **السيْرَفِي** يمتاز بـ((**السَّمتِ والوقار والدِّين والجدّ، وهذا شعار أهل الفضل والتقدّم**))[6] كما وصفه الوزير "ابن الفرات" بأبلغ الأوصاف قائلا بأنه: ((**أجمعُ** لشمل العلم، و**أنظمُ** لمذاهب العرب و**أدخلُ** في كلّ باب، و**أخرَجُ** من كلّ طريق، و**ألزَمُ** للجادّة الوسطى في الدّين والخُلُق، و**أروى** في الحديث، و**أقضى** في الأحكام، و**أفقهُ** في الفتوى، و**أحضَرُ** بركة على المختلفة، و**أظهَرُ** أثرا في المقتبسة.))[7]

نلاحظ من خلال هذا الكلام أن هنالك مجموعة من الحجج ساقها ابن الفرات ليُدلّل بها على كفاءة أبي سعيد التداولية، ومنها على وجه الخصوص استعمال صيغة فعل التفضيل "وهو اسم، مشتّق، على وزن: أفعل يدلّ – في الأغلب– على أنّ شيئين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه، فالدعائم التي يقوم عليها التفضيل الاصطلاحيّ – في أغلب حالاته– ثلاثة:

1- صيغة أفعل: وهي مشتقّ.

2- شيئان يشتركان في معنى خاص.

3- زيادة أحدهما على الآخر في هذا المعنى الخاص.

ولا فرق في المعنى والزيادة فيه بين أن يكون أمرا حميدا، أو ذميما"[8] ومن هذه الأفعال قوله: أجمع- أنظم- أخرج- أقضى- أفقه...الخ

كما وصفه ملوك الجهابذة البلاد الأخرى بصفات حميدة حيث ((كتب إليه نوح بن نصر (...) كتابا خاطبه فيه **بالإمام** وسأله عن مسائل تزيد على أربعمائة مسألة، الغالب عليها الحروف (...) وكان هذا الكتاب مقرونا بكتاب الوزير البلْعَميِّ خاطبه فيه بـ **إمام المسلمين**، ضمّنه مسائل في القرآن، وأمثالا للعرب مشكلة. وكتب إليه المرزُبان بن محمد الدّيْلَم (...) كتابا خاطبه فيه **بشيخ الإسلام** (...) وكتب إليه ابن

خنْزابة من مصر كتابا خاطبه فيه ب**الشيخ الجليل** (...) وكتب إليه أبو جعفر ملك سجستان على يد شيخنا أبي سليمان كتابا يخاطبه فيه بـ **الشيخ الفَرد**))[9] فجميع هذه الحجج التي أوردها الوزير ابن الفرات بإمكانها أن تقوم بـ"الإعلاء من شأن المتكلّم بإحلاله محلّ العارف المتيقّن يكسب الخطاب مصداقية ونجاعة ويحمل المخاطب على تصديق ما جاء به."[10]

وما يدل على أن سعيد **السّيْرَفِي** تنطبق عليه هذه الصفات أنّه واع بالمقام الذي كان فيه والشروط الأخرى التي تستدعيها المناظرة. فقد وجه كلامه- أولا- للوزير ابن الفرات، الذي طالب جماعته (جماعة سعيد **السّيْرَفِي**) بانتخاب واحد منهم ليردّ على ما ذهب إليه "متّى بن يونس" من اعتقاد، ثم بعد ذلك توجه إلى مناظرة خصمه – بعد أن استعاذ بالله تعالى- قائلا: ((أعذِر أيّها الوزير، فإن العلم المصون في الصدر غيرُ العلم المعروض في هذا المجلس على الأسماع المُصِيخة والعيون المحدِقة والعقول الحادّة والألباب الناقدَة، لأن هذا يستصحب الهيبة، والهيبة مَكسَرة، ويجتلب الحياء، والحياء مَغلبَة ونعوذ بالله من زلّة القَدَم، وإياه نسأل حُسن المعونة في الحرب والسّلم))[11]. ولكن إلى أي مدى نستطيع أن نحكم على أن **السّيْرَفِي** يمتلك هذه الكفاءات الخمس؟

إن أدنى معرفة يجب أن تتوفر في المتناظرين هي الملكة اللغوية وهي "الملكة التي يستطيع من خلالها المتكلم أن ينتج ويؤول كلاما بنيات متنوعة ومعقدة إنتاجا وتأويلا صحيحين في مواقف تواصلية مختلفة"[12]. ومن الأدلة النصية التي تثبت أن **السّيْرَفِي** تتوفر فيه هذه الملكة، ما نستنتجه من الذي جرى بينه وبين متّى حين حدّثه عن المنطق اللغوي، حيث يفرض على مستعمل اللّغة أن يكون على دراية بقواعدها وأصولها لفهم أغراضها ومعانيها قائلا: "(...) إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، أفليس قد لزمت الحاجة إلى معرفة اللّغة؟ قال: نعم، قال: أخطأت، قل في هذا الموضع: بلى"[13] فهذا الحرف (بلى) في رأي النحويون يستعمل في مواقع دون أخرى فهو " حرف جواب مبني

على السكون لا محل له من الإعراب، يستعمل بعد النفي فيجعله إثباتًا، نحو آية: ((زَعَمَ الذين كفروا أنْ لا يُبعثوا قُلْ بَلى وربِّي لتُبعثُنَّ)) وغالبا ما يقترن النفي بالاستفهام سواء أكان حقيقيا، نحو: "أليس زيد ناجح؟ - بلى، أم توبيخي، نحو الآية: ((أم يحسبون أنّا لا نسمعُ سرّهم ونجواهم، بلى))، أم تقريريا نحو الآية: ((ألستُ بربِّكم؟ قالوا بلى)). والفرق بين "بلى" و "نعم" أنَ "بلى" لا تأتي إلا بعد نفي، أما "نعم" فتأتي بعد النفي والإثبات.)[14] إلى جانب ذلك نجد في النص قرائن كثيرة تثبت امتلاك "**السِّيْرَفِي**" لهذه الملكة من خلال الأسئلة التي طرحها على "متّى" حول مسائل متعلقة بالنحو، كسؤاله عن حرف "الواو" وأحواله والبدل ووجوهه، والمعرفة وأقسامها، والنكرة ومراتبها، وهي أسئلة أوقعت "متّى" في حرج لأنه لم يستطع الإجابة عن بعضها، كما أنه أجاب عن أخرى إجابة تارة كانت خاطئة وتارة أخرى كانت صائبة دون أن يعلم بمواقع الخطأ أو الصواب فيها.

تجرنا هذه القرينة أيضا إلى استنتاج أن **السِّيْرَفِي** يمتلك الملكة المنطقية وهي "قدرة المتكلم على اشتقاق معارف جديدة انطلاقا من معارفه السابقة بواسطة قواعد استدلالية تحكمها مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي."[15] فقد استنتج من كلام متى "في مسألة المنطق" أنه لا يدعو فقط إلى علم المنطق، وإنما يدعو أيضا إلى تعلم اللغة اليونانية التي بادت مع شعبها ويظهر ذلك من خلال الملفوظات التالية:

قال **السِّيْرَفِي** لمتى: "أنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما تدعو إلى تعلم اللغة اليونانية وأنت لا تعرف لغة يونان)[16]

قال له أيضا: "فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلاّ ما أبرزوه"[17]

وأيضا قوله:"فتقولون: الهَليّة والأينيّة والماهيّة والكيفية (...) ثم تتطاولون فتقولون: "جئنا بالسِّحر" في قولنا: " لا " في شيء من " ب" و" ج" في بعض من " ب"، ف "لا" في بعض "ج" و"لا" في كلِّ "ب" و"ج" في كل "ب" فإذن "لا" في كل "ج""[18]

أما الملكة المعرفية والتي تعني: مجموعة من المعارف التي يخزّنها مستعمل اللّغة في ذهنه لاستحضارها ولاستعمالها في تأويل العبارات اللغوية. والملكة الإدراكية التي تعني هي أيضا: مجموعة من المعارف التي يستطيع المتكلم اكتسابها من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه ليستطيع استعمالها في إنتاج وتأويل الخطاب.[19] ففي النص قرائن كثيرة، وتكفينا الحجج التي ساقها ابن الفرات حول كفاءة **السِّيْرَفِي** لنعرف أنه يمتلك هاتين الكفاءتين.

أما الملكة الأخيرة وهي الملكة الاجتماعية فهي ترتبط أشد الارتباط بقواعد المناظرة وهذه الملكة تعني: قدرة المتكلم على إنتاج أو استعمال كلام معين في موقف تواصلي معين لتحقيق هدف معين. والشروط التي ترتبط بها هي:

– أن يأتي كل خصم في نصرته لنفسه بأدلة ترفع شأنه وتعلي مقامه فوق خصمه.

– أن تصاغ المعاني والمراجعات صوغا لطيفا.[20]

إلى جانب شروط أخرى هي:

- لا بد لها من جانبين.

- لا بد لها من دعوى.

- لا بد لها من مآل يكون بعجز أحد الجانبين.[21]

ويبدو أن سعيد **السِّيْرَفِي** على دراية بشروط المناظرة حيث قال لمتّى: ((إذا فهمنا مرادك فيه كان كلامنا معك في **قبول صوابه وردِّ خطئه على سنَنٍ مرضيّ وطريقة معروفة**))[22] وفي خضم المناظرة نجد موقفا يؤكد على احترام هذه الأشياء، حيث سأل سعيد **السِّيْرَفِي** متّى سؤالا عن صحة بعض الأقوال المرتبطة بالمعنى العقلي، فما كان هنالك ردّ من متّى، ولكنه لم يرد أن يبقى جاهلا للجواب فطلب من **السِّيْرَفِي** أن يتنعم عليه بالجواب لكنه رفض حيث قال له:"إذا حضرت الحلْقة استفدت، ليس هذا مكان التدريس، هو مجلس إزالة التلبيس."[23] إن لهذا دلالة على أن المتخاطبين في موقف تواصلي معين وهو البحث عن صحة أو بطلان الدعوى المطروحة في المناظرة،

وليس المجلس لتعليم اللّغة العربية، مع أنّنا نجد موقفا تخاطبيا مشابها حدث بين **السِّيْرَفِي** وابن الفرات، الذي نستطيع اعتباره كطرف ثالث في المناظرة وهو يؤدي دور الحكم فيها، فحين طلب من **السِّيْرَفِي** أن يجيب متّى عن مواقع حرف "الواو" وأحوالها أجابه مباشرة، مما يدّل على أنّ في المناظرة اختلافات مقامية بين المشاركين منها، فعلاقة المتناظرين فيما بينهما شيء والعلاقة التي تجمع بينهما وبين الحكم شيء آخر لاعتبارات كثيرة منها العلمية والاجتماعية.

ونستنتج أيضا من كلام "سعيد **السِّيْرَفِي**" – الكلام المتعلق بشروط المناظرة- أنه أقرب إلى المحاورة منه إلى الجدل، لأنه سيحاول من خلال هذه المناظرة بناء نظرية مشتركة مع خصمه فهو سيؤيده في حالة ما إذا كان رأيه صائبا، وسيناقضه في حالة ما إذا كان رأيه خاطئا، بعكس الجدل الذي يتمسك فيه صاحبه برأيه صائبا كان أو خاطئا. فتتخذ المناظرة في هذه الحالة شكلا من أشكال الحجاج، لأنه لممارسة الحجاج لا بد من احترام قواعد يشير إليها ميشال شارول في قوله: ((كل مجرى حجاجي:

- يتخذ مكانا في وضعية ما، والتي يحولها إلى وضعية حجاجية.
- يتعاقد مع مشاركين (أفراد أو جماعات) لتلعب أدوار المحاج والمحاج له.
- يحوي موضوعا أو حقلا إشكاليا.
- يسعى إلى نهاية (هدف) ألا وهي تأييد المحاج له للقضية.
- يفرض على المحاج استخدام وسائل تتمثل في الحجج.))[24]

إذا كانت هذه الحجج تؤكد كفاءة "أبى سعيد **السِّيْرَفِي**" التداولية، فإنها على العكس من ذلك بالنسبة لـ"متّى بن يونس"، فامتناعه عن الإجابة عن أسئلة خصمه المطروحة دليل على ضعف كفاءته، غير أنه يبرر هذا النقص بكونه عالم منطق وليس بعالم نحو، وكأني بأبي سعيد غيّر مجرى الحديث عن المنطق ليحوله إلى حديث عن اللغة، وكأن المسألتين لا علاقة تجمع بينهما، ومكمن الخلاف بين

المتناظرين هو: أي العلمين هو الأفضل حيث قال لسعيد **السِّيْرَفِي**: "... لو نثرت أنا أيضا عليك من مسائل المنطق أشياء لكان حالك كحالي"[25]

قد يعترض معترض فيقول أن هذه المناظرة لا يتوفر فيها أهم شرط من شروط المناظرة وهو أن يتساوى المتناظران مكانة ومعرفة **فالسِّيْرَفِي** عالم نحوي ومتّى عالم منطقي.

قد يكون هذا صحيحا لو أننا نجد بالفعل انعدام وجود علاقة بين اللغة والمنطق وهذا ربّما ما اعتقده متى على اعتبار أن للمنطق وجها واحدا وهو الوجه المعياري[26]، لكن الدراسات الحديثة أثبتت أن المنطق أنواع ولكل علم منطقه الخاص، وربّما هذا ما تنبه له **السِّيْرَفِي** في زمنه. كما توصلت الدراسات الحديثة إلى وجود منطقة مشتركة بين النحو والشعر والبلاغة، حيث "تحل البلاغة (أي علم المعاني والبيان مدمجين) محل الصدارة، وتصير العلوم الأخرى مساعدة لها ابتداء من النحو وانتهاء بالمنطق والشعر ممثلا بالعروض والقافية..." [27]

الدعوى وآليات إثباتها.

الادعاء.

يتعلق الحجاج لدى "ميشال ماير" بنظرية المساءلة* فـ"هو يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة أو موقف تحمل الغير على اتخاذه إزاء مشكل مطروح في سياق يوفّر للمتخاطبين مواد إخبارية ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصّل بالزوج سؤال/جواب"[28]، والسؤال قد ينفتح على مجموعة أخرى من الأسئلة حين لا يكون الجواب مقنعا، أو حين تكون القضية المطروحة متشعبة أو معقدة فتكون بحاجة في هذه الحالة إلى أكثر من توضيح، فحينها يكون الجواب يفسر جانبا واحدا من جوانب القضية، وحينها تستدعي الضرورة أن يطالب المخاطَب المتكلم الاستفسار عن الوجوه الغامضة الأخرى ولا يكون ذلك إلا بطرح أسئلة جديدة متعالقة مع الأسئلة الأولى.

فمسألة المنطق - التي تمثل جوهر الخلاف بين المتناظرين، والدعوى الرئيسية في المناظرة- أدت إلى طرح أسئلة أخرى متشعبة، منها مسائل متعلقة باللغة وعلاقة النحو بالمنطق، وقضية اللفظ والمعنى، وإشكالية الترجمة، ومنطق اللغة وإشكالية النقد. وقد قام الباحثون بدراسة هذه المناظرة من عدة زوايا ، وفق ما تطرحه كل زاوية من إشكاليات.

تتمثل دعوى هذه المناظرة في كون المنطق علما معياريا به يعرف صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه ويمكن التمثيل لهذه القضية كما يلي:

يعرف بها صحيح الكلام من خطئه

القضية: المنطق آلة من آلات الكلام

وفاسد المعنى من صالحه

وتتفرع عن هذه الدعوى الرئيسية ثلاث دعاو كما حدّدها طه عبد الرحمان هي:

- دعوى شمولية المنطق.
- دعوى استقلالية المنطق.
- والمنطق بين الصناعة والطبيعة.

1- دعوى شمولية المنطق.

وهنا تطرح مسألة ما إذا كان المنطق بحثا في المعقولات الكلية التي تلزم الأمم جميعا (شامل) أم هو بحث في المعاني الخاصة التي تلزم أهل اليونان فقط (مخصوص)، حيث سأل سعيد **السيْرَفِي** متى بن يونس عن ماهية المنطق فردّ عليه قائلا: " أعني به أنّه آلة من آلات الكلام يُعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسدُ المعنى من صالحه"[29] وبما أن واضع المنطق رجل من يونان فإن لهذا فضل كبير على جميع البلدان، ثم أن يونان " من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة والبحث عن ظاهر هذا العالم وباطنه، وعن كلّ ما يتصل به وينفصل عنه، وبفضل عنايتهم ظهر ما ظهر وانتشر ما انتشر وفشا ما فشا ونشأ ما نشأ من أنواع العلم وأصناف الصنائع"[30]

2- دعوى استقلالية المنطق عن اللغة.

وهي مسألة جد حساسة، لأن المقصود باللغة هنا هو النحو، فهل المنطق والنحو هما أمر واحد أم أمران مختلفان، وجوهر هذه الدعوى يكمن في طرح إشكالية أخرى اختلف حولها العلماء والباحثون وهي مسألة ما إذا تأثر النحو العربي بالمنطق الأرسطي أم لا، وإن صح هذا التأثير فإن للمنطق الأرسطي دورا كبيرا وفعّالا في ظهور النحو العربي، ومنه تطور اللغة العربية وهذا ما يرفضه العديد من الباحثين الذين يقولون أن النحو العربي وُجد قبل انتقال المنطق الأرسطي إلى الثقافة العربية*.

وقد تكون حجة "متى" في هذه الدعوى هو التقسيم العربي للجملة النحوية حيث جعل النحويون الكلام ثلاثة أضرب: اسم وفعل وحرف، وذكر جورج سارطون G.Sarton في كتابه "المدخل إلى تاريخ العلم ما يلي: "قال ابن خلكان إنّ عليًا وضع له الكلام كلّه ثلاثة أضرب، اسم وفعل وحرف، ثم دفعه إليه وقال: تمّم على هذا"(31) مقارنا بذلك ما جاء في منطق أرسطو الذي جعل الكلام ثلاثة أقسام: Onoma وRhema و Sundesmos ، وهذا –مما لا شك فيه- دليل على أن النحو العربي تأثر بالمنطق الأرسطي.

3- دعوى صناعية وطبيعية المنطق.

حيث تطرح هذه الدعوى مسألة ما إذا كان المنطق صناعة ترفع بقوانينها الخلاف بين الأمم أم نظرا طبيعيا في المعقولات، حيث تختلف فيه الأمم عن بعضها.

الأدلة.

الدليل ثلاثة أنواع:

1- نقلي: ويتعلق الأمر بالاقتباس والاستشهاد من الكتاب والسنة وأقوال العلماء.

2- علقي: ويتكون من المنطق والحجة، فإذا كان نقلا فالصحة فيه، وإذا كان ادعاء فالدليل.

3- التعميم: تجنب أساليب القطع والجزم في القضايا الخلافية.(32)

استند متّى في ادعائه أن العرب أخذوا بعض العلوم عن اليونان التقسيم الثلاثي للكلام – كما أسلفنا القول- لكنه استدل أيضا في ذلك بأن النحو يهتم باللّفظ والمنطق يهتم بالمعنى "لأنّه لا حاجة بالمنطقي إليه*، وبالنحوي حاجة شديدة إلى المنطق، لأنّ المنطق يبحث عن المعنى [والنحو يبحث عن اللفظ]، فإن مر النحويّ باللّفظ فبالعرض، وإن عثر النحويّ بالمعنى فبالعرض والمعنى أشرف من اللفظ، واللفظ أوضع من المعنى."[33]

وهذه مسألة قد تناولها العديد من العلماء والنقاد تحت ما يسمى بـ "إشكالية اللفظ والمعنى" فمنهم المنتصر للفظ ومنهم المنتصر للمعنى ومنهم فئة اختارت حلا وسطا وهو أن كليهما (أي كل من اللفظ والمعنى) وجه لقطعة واحدة فلا معنى بدون لفظ ولا لفظ بدون معنى والحكم بالشرف والوضاعة يكمن في الاختيار والاستعمال وليس في اللفظ أو في المعنى في حد ذاتهما. ويبدو أن متّى من أنصار الفئة الثانية، وقد يكون اعتمد ضمنيا على آراء البعض منهم بما أن هذه الإشكالية كانت مطروحة منذ القرن الثالث الهجري وكان في كل مرة يقول هذا لمتى ومن أمثلة ذلك قوله:" أخطأت لأن..."[34]

الاعتراض:

اعترض **السيْرَفِي** على هذه الدعوى ونفاها واعتبرها خاطئة، ثم استنتج دعوى أخرى جديدة وهي أن "صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف والإعراب المعروف إذا كنا نتكلّم بالعربيّة، وفاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنّا نبحث بالعقل"[35] ويمكن تمثيل هذه القضية الجديدة بهذا الشكل:

القضية الجديدة:
- صحيح الكلام يعرف بالنظم المألوف والإعراب المعروف، إذا كنا نتكلم بالعربية.
- فاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل

ولتثبيت هذا الاعتراض اعتمد على مجموعة من الحجج وهي:

إذا كان أرسطو قد وضع المنطق فإنه وضعه وفق مقتضى متلقيه وهم أهل اليونان، أما أن يلتزم به شعب آخر من الشعوب فهذا هذر، لأن الترجمة – في نظر **السِّيْرَفِي**- أفسدت المعنى اليوناني حين تم ترجمته إلى السريالية، ومنه إلى العربية، فيكون هذا المنطق المنقول من اليونان عندما تم تأصيله عند العرب، فإنه تغير وفق تعبير العرب وتفكيرهم. حيث قال: "إذا كان المنطقُ وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفون بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم التُّرك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيا وحكما لهم وعليهم، ما شهد لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه"[36].

زد إلى ذلك أن اليونان وإن كانت من الأمم التي كان لها دور في ظهور وانتشار مختلف العلوم وأصناف الصنائع، فإن ذلك لا يعطيهم حق السّيادة على العالم، فقد ينتشر علم في مكان دون آخر كما يمكن أن تنتشر صناعة في بلدة دون أخرى واستشهد بقول القائل:

العلم في العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث

إضافة إلى ذلك فإنه حين شبه متى المنطق بالميزان والكلام بالشيء الموزون، فإن هذا الموزون مختلف في الجوهر، فالمعادن أنواع منها الحديد، والذهب، والرصاص...الخ. ولكل معدن من هذه المعادن خصائص تميزه عن المعادن الأخرى فكذلك اللّغة، فلكل أمة لغتها الخاصة، ولكل لغة خصائصها ومنطقها الخاصين، وإذا كان متى ادعى أنّ اللّغة السريالية هي التي نقل إليها المنطق الأرسطي، فهو يجهل لغات أخرى تنبنى على اللّفظ والمعنى المكونين للكلام، مستشهدا بذلك بحجة التضمين الذي يعني الاستشهاد ببيت أو عدة أبيات من الشعر حيث استشهد بقول أبي نواس، حين وجه اعتراضه للنظّام الذي لامه على شرب الخمرة:

قل لمن يدّعي في العلم فلسفة حفظت شيئا وغابت عنك أشياء

وهي تعتبر أيضا من الحجج الجاهزة.

وليؤكد **السيرافي** ما ذهب إليه، وهو أنّ متّى لا يتقن اللغات الأخرى منها على وجه الخصوص اللّغة العربية، سأله مجموعة من الأسئلة تدول حول قضايا اللّغة العربية والمرتبطة بالنحو، منها: الواو حيث قال له: "أسألك عن حرف واحد وهو دائر في كلام العرب، ومعانيه متميّزة عند أهل العقل، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاليس (...) وهو (الواو) ما أحكامه؟ وكيف مواقعه وهل هو على وجه أو وجوه"(37)

فبُهت متّى من هذا السؤال التعجيزي وقال: "هذا نحو، والنحو لم أنظر فيه"(38) كما سأله أيضا عن بعض القضايا المتعلقة بالمعاني العقلية قائلا: "...هنا مسألة علاقتها بالمعنى العقلي أكثر من علاقتها بالشكل اللّفظي، ما تقول في قول القائل: "زيد أفضل الإخوة"؟ قال صحيح. قال: [فما تقول إن قال "زيد أفضل إخوته"؟ قال: صحيح. قال: فما الفرق بينهما [مع الصحّة] فبلحَ وجنحَ وغصّ بريقه."(39)

كان بإمكان المناظرة أن تتوقف عند هذا الحد، لكن ابن الفرات، وهو الحكم في هذه المناظرة طلب من **السيرافي** أن يتابع المناظرة ويطرح أسئلة أخرى على متّى حيث قال: "سله يا أبا سعيد عن مسألة أخرى، فإن هذا كلّما توالى عليه بان انقطاعه، وانخفض ارتفاعه، في المنطق الّذي ينصره، والحقّ الذي لا يبصره"(40)، فقال **السيرافي** لمتى: "لست نازعا عنك حتّى يصحّ عند الحاضرين أنّك صاحب مخرقة وزَرْق"(41) فسأله عن معاني الجمل التالية:

- بكم الثوبان المصبوغان؟
- بكم ثوبان مصبوغان؟
- بكم ثوبان مصبوغين؟

لكن متّى ما أجاب عن هذا السؤال مرة أخرى، وهذا ما يدل على مهارة **السيرافي** حيث أن المناظرة يغلب عليها أمران:

1- عمل إيجابي: تنصرف إلى بناء الحجة والدليل.

2- عمل سلبي يتعلق بتفنيد حجة الآخر.

والتفاعل بين هذين الأمرين يتطلب مهارات خاصة يجب أن يمتلكها المتناظرين في توليد الأسئلة وترتيبها، وبناء الحجج وصياغتها، وهذا ما يتطلب امتلاك مهارتين: مهارة السؤال ومهارة بناء الحجة.[42]

بما أن المنطق "بحث عن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة، وتصفّح للخواطر السانحة والسوانح الهاجسة"[43] فإن هذا يعني أنّه يبحث في المجردات، واللغة كونها استعمال فإنها تتجاوز قواعد المنطق التجريدية، فالمنطق إذن، أخلّ بالقواعد اللغوية من زاويتين هما:

- المنطق يعد التركيب اللّغوي للقضية تركيبا عقليا منطقيا، غير أن الأمر ليس كذلك، فالتركيب اللغوي يحتكم إلى قوانين النحو "فما جعله قانون النحو تركيبا سليما تقرر الأخذ به، وما جعله تركيبا سقيما تقرر تركه"[44].

- يستعمل المنطقيون بعض الصيغ التي تخالف ضوابط التبليغ العربية السليم، منها إدخال "ال" التعريف على الأدوات نحو "الهليَّة" و"الأينية" الاستفهاميتين، و"الكيفية" و"الكمية" وكذلك "الأيسية" و"الليسية" المستعملتان للاثبات والنفي.[45]

إضافة إلى ذلك، إذا كان المنطق بحثا في المعقولات، والناس في المعقولات سواء فأربعة وأربعة ثمانية سواء عند اليونان أو عند غيرهم، فكيف يمكن أن تكون نتيجة ضرب ثلاثة في واحد هي واحد، فالمنطق أيضا يقول أن نتيجة هذه العملية هي ثلاثة حيث قال **السِّيْرَفِي**: "أتُراك بقوّة المنطق وبرهانه اعتقدت أن الله ثالثُ ثلاثة، وأن الواحد أكثر من واحد، وأن الذي هو أكثر من واحد هو واحد، وأن الشرع ما تذهب إليه، والحقّ ما تقوله؟ هيهات، هاهنا أمور ترتفع عن دعوى أصحابك وهذيانهم، وتدقّ عن عقولهم وأذهانهم."[46] وربّما هذا القول يشير إلى قاعدة التثليث المسيحية التي تجعل الله واحد وثلاثة في نفس الوقت (الأب، الابن، الروح القدس)، ويشير أيضا إلى الشعار الذي يؤمن به المسيحيين وهو "إلغاء العقل" عندما نكون في صلة مع الله.

إن النتيجة التي توصل إليها **السِّيْرَفِي**، من خلال هذا المسار الحجاجي، هي متّى أحوج إلى تعرف اللغة العربية منه إلى تعرّف المعاني اليونانية حيث قال له: "... وأنت

لو فرّغت بالك وصرفتَ عنايتك إلى معرفة هذه اللّغة التي تحاورنا بها، وتجارينا فيها، وتدارس أصحابك بمفهوم أهلها وتشرح كتبَ يونان بعادة أصحابها، لعلمت أنّك غنيّ عن معاني يونان كما أنك غنيّ عن لغة يونان"[47]، كما أن المعاني لا تكون يونانية ولا هندية ولا فارسية ما دام العقل هو الذي يبحث فيها والعقل إلهي، أما اللغة فهي يونانية وهندية وفارسية وكل لغة من هذه اللّغات تختلف في منطق بنائها عن اللغات الأخرى حيث قال أبو حيان التوحيدي على لسان أبو سعيد: "النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية والمنطق نحو، ولكنه مفهوم باللغة، وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللّفظ طبيعيّ والمعنى عقلي؛ ولهذا كان اللفظ بائدا على الزمان، لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة [بأثر آخر من الطبيعة] ولهذا كان المعنى ثابتا على الزمان، لأن مستملي المعنى عقل، والعقل إلهي؛ ومادّة اللفظ طينية، وكل طينيّ متهافت."[48] كما استشهد **السيْرَفِي** أيضا بأبي العباس الناشئ[49] الذي يقال أنه ألف كتبا كثيرة نقض فيها منطق أرسطو حيث قال: "وهذا الناشئ أبو العباس قد نقض عليكم وتتبع طريقتكم، وبين خطأكم، وأبرز ضعفكم، ولم تقدروا إلى اليوم أن تردوا عليه كلمة واحدة مما قال، وما زدتم على قولكم: لم يعرف غرضنا ولا وقف على مرادنا، وإنما تكلم على وهم."[49]

يحق للمعترض أيضا – كما يرى ذلك طه عبد الرحمان- أن يوجه ثلاثة أصناف من الاعتراضات على دعاوي المدعي وهي:

1- الاعتراض على لفظ الدعوى.
2- الاعتراض على صحة نقل الدعوى.
3- الاعتراض على مضمون الدعوى.

حيث يشمل الاعتراض الثالث، وهو الصنف الذي اعتمده **السيْرَفِي** للاعتراض على دعاوي متّى، على صنفين من الاعتراض:

- الاعتراض المنطقي غير المقرون بدليل، ويسمى بـ "المنع".

- الاعتراض المنطقي المقرون بدليل وهو ثلاثة أصناف: "المنع"، و"النقض"، و"المعارضة". [50]

من أمثلة الاعتراض الأول قول **السِّيْرَفِي**: "لو كانت المطلوبات بالعقل والمذكورات باللفظ ترجع مع شُعبها المختلفة وطرائقها المتباينة إلى هذه المرتبة في أربعة وأربعة وأنّهما ثمانية، زال الاختلاف وحضر الاتفاق، ولكن ليس الأمر هكذا"[51]

أما الصنف الثاني من الاعتراض فقد اعتمد فيه **السِّيْرَفِي** على "المنع المستند" حيث "يجوز فيه للمانع لتقوية اعتراضه وتنبيه المدعي لما يكون قد غفل عنه، أن يذكر "سندا" لمنعه يتراوح بين الجواز والقطع"[52] وهو ثلاثة أصناف:

- **السند الحلّي، وصيغته**: يصح ما ذكرت لو كان الأمر كذا.

حيث قال **السِّيْرَفِي**: "كان يصحّ قولك وتسلم دعواك لو كانت يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالبة، والفطنة الظّاهرة، والبنية المخالفة، وأنّهم لو أرادوا أن يخطئوا لما قدروا، ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا وأنّ السكينة نزلت عليهم، والحقّ تكفّل بهم والخطأ تبرّأ منهم، والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم، والرذائل بعدت من جواهرهم وعروقهم (...) بل كانوا كغيرهم من الأمم يصيبون في أشياء ويخطئون في أشياء ويعلمون أشياء ويجهلون أشياء، ويصدقون في أمور ويكذبون في أمور، ويحسنون في أحوال ويسيئون في أحوال، وليس واضع المنطق يونان بأسرها وإنما رجل من يونان(...)"[53] ويمكن التمثيل لهذا الاعتراض كما يلي:

يصح قولك وتسلم دعواك ← لو ← كانت يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالبة، والفطنة الظّاهرة، والبنية المخالفة.

← وأنّهم لو أرادوا أن يخطئوا لما قدروا

← ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا

← وأنّ السكينة نزلت عليهم

← والحقّ تكفّل بهم

← والخطأ تبرّأ منهم

← والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم

← والرذائل بعدت من جواهرهم وعروقهم

وقال أيضا: "لم تدّعي أن النحوي إنما ينظر في اللّفظ دون المعنى، والمنطقي ينظر في المعنى لا في اللفظ؟ هذا كان يصحّ لو أنّ المنطقي كان يسكت ويجيل فكره في المعاني، ويرتّب ما يريد بالوهم السانح والخاطر العارض والحَدْس الطارئ، فأمّا وهو يريغ أن يبرّر ما صحّ له بالاعتبار والتصفّح إلى المتعلّم والمُناظر، فلا بدّ له من اللفظ الّذي يشتمل على مراده، ويكون طباقا لغرضه، وموافقا لقصده"[54] ويمكن تمثيل ذلك بهذا الشكل:

يصح قولك ← لو أن ← المنطقي كان يسكت ويجيل فكره في المعاني

← ويرتّب ما يريد بالوهم السانح والخاطر العارض والحَدْس الطارئ.

- السند الجوازي، وصيغته: إني لا أسلم لك هذه الدعوى، لم لا يكون كذا.

- السند القطعي، وصيغته: كيف ذلك وإلا كان الأمر كذا.

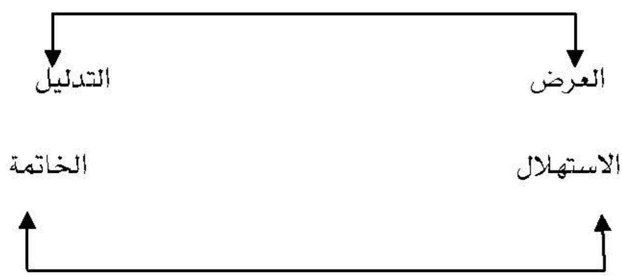
يتمثل الطرف الثالث في هذه المناظرة -كما أسلفنا القول- ابن الفرات، الذي يعتبر الحكم فيها والمحرك الأكبر فيها، حيث كان يلح على **السِّيْرَفِي** - دائما- إما طرح أسئلة أخرى متعلقة بموضوع الدعوى أو بتقديم إجابة عجز متّى الإجابة عنها كي تعمّ الفائدة على الحضور المشارك في هذا المجلس قد احتكم في النهاية إلى **السِّيْرَفِي** حيث رأى أنه تمكن من التغلب على خصمه قائلا: " تمّم لنا كلامك في شرح المسألة حتى تكون الفائدة ظاهرة لأهل المجلس، والتبكيتُ عاملا في نفس أبى بشر"[55].

وقال أيضا: "ما بعد هذا البيان مزيد، ولقد جلّ علم النحو عندي بهذا الاعتبار وهذا الإسفار"[56] فهذا الكلام دليل على تغلب **السِّيْرَفِي** على (متّى) دون أن يستعين في ذلك بمنطق أرسطو، ونشير في هذا الصدد إلى أن الباحث محمد العمري يرى أن كل من **السِّيْرَفِي** ومتى خرجا من المناظرة وكل واحد منهما كان مقتنعا بأنه حسم المسألة لنفسه، فلأول اعتبر المنطق مجرد نحو للغة أمة اليونان، في حين أن الثاني كان مقتنعا

بأن النحوي عاجز عن إدراك البعد الكوني للمنطق. ويرى أيضا أن الأبحاث العلمية اللاحقة (خاصة عند السكاكي) كشفت عن وجود منطقة تداخل صالحة لتعايش المنطق والنحو وهي التي سميت بـ"علم المعاني والبيان".

نستنتج من خلال تحليل هذا الخطاب أن المناظرة في التراث العربي الإسلامي تتوفر فيها الشروط التداولية التي تجعل منها فعلا لغويا ناجحا، خاصة توفرها على آداب التعامل والتخلق. إضافة إلى كونها فعلا حجاجيا حيث تنبني على ثلاث قواعد هي: الدعوى، التدليل والاعتراض وقد بني المسار الاستدلالي لها وفق هذا الشكل:

النظام الاستدلالي



الهوامش:

(1)– للاطلاع على بعض من نصوص هذه المحاورة ينظر: محمد عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث – دراسة مقارنة، تقديم: محمد زكي العشماوي، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2001.

(2)– المرجع نفسه، ص13.

*- يقول "الأزهري ريحاني" في كتابه "النحو العربي والمنطق الأرسطي" أن المناظرة التي نقلها لنا أبو حيان التوحيدي، والتي جرت بين سعيد **السيّرَفي** (العالم النحوي) ومتى بن يونس (العالم المنطقي) ليست سوى مناظرة من نسج خياله، ألّفها ليعبّر فيها عن آرائه بخصوص علاقة المنطق الأرسطي بالنحو العربي. يراجع: الأزهري ريحاني، النحو والمنطق الأرسطي – دراسة حفرية تداولية- منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، د.ط، الجزائر، 2005.

(3) – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد زين، د.ط، ج1، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص108.

(4)– ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي)، دار الأمان، الرباط، 1995، ص17.

(5)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص108.

(6)– المصدر نفسه، ص129.

(7)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(8)– عبّاس حسن، النحو الوافي، ج3، دار المعارف، القاهرة، ص395.

(9)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص129- 130.

(10) - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2003، بيروت، ص399.

(11)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص109.

(12)– فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص17.

(13)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.

(14)– معجم الإعراب والإملاء، جمع وتنسيق إميل يعقوب، دار الشريفة، الجزائر، ص132.

(15)– فان ديك، علم النص، ص17.

(16)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.

(17)– المصدر نفسه، ص112.

(18)– المصدر نفسه، ص123.

(19)– ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص17.

(20)– خالد خميس فراج، المناظرة، http://www.oufq.net بتاريخ: 2006/05/05.

(21)– طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص74.

(22)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص109.

(23)– المصدر نفسه، ص119.

(24) –Michel Charole, les formes directes et indirectes de l'argumentation, argumenter, 1980, p7.

(25)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص122.

(26)- وقد يعود الالتباس المسجل في تعريف المنطق أن شراح أرسطو اعتقدوا أنه علم معياري أي أن "القوانين التي يقدمها لنا عالم المنطق بدت لهم أنها مجموعة من القواعد التقديرية والتقويمية التي تحكم بموجبها على هذا التفكير المعين أو ذاك بالصحة أو الفساد" ويحصر هؤلاء الشراح وظيفة المنطق في كونه آلة عملية يقوم على أساسها العقل أو التفكير بتمييز الصحيح عن الخطأ فيساهم بذلك "في وضع قواعد لتوجيه العقل، وبيان المناهج العملية المؤدية إلى تحصيل المعارف المختلفة" غير أن المنطق من منظور المناطقة المحدثون – كما يرى ذلك ويتلي Wately ومل- علم وفن حيث "لا يستطيع أن يفرض على العالم قواعد للتفكير السليم، بل هي دراسة أنواع ذلك التفكير، وتحديد طبيعة الخطأ والصواب والبحث في العمليات الذهنية التي تمكن الإنسان من التمييز بينهما." وتكمن وظيفة المنطق في هذه الحالة في "الكشف عن عيوب بعض الحجج التي تلجأ إليها العلوم في إثبات قضاياها"

حامد خليل، المنطق الصوري عند تشارلز بيرس "مؤسس البراغماتية"، دار الينابيع، دمشق، 1996، ص83- 84.

(27)– محمد العمري، البلاغة- أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، لبنان، 1999، ص484.

* تعود الأسس الأولى لهذه النظرية إلى كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو، غير أن وجهة نظرهم حول مسألة المساءلة تختلف فيما بينهم، حيث أن سقراط جعل عملية طرح الأسئلة هي عملية التفلسف بعينها، غير أن هذه الأسئلة المطروحة لا تبحث عن أجوبة بل تحاول الكشف عن الجواب المتوهم لدى المخاطب. أما أفلاطون فإنه يرى ضرورة البحث عن الأجوبة للأسئلة المطروحة من أجل الوصول إلى الحقيقة، وأن الجواب عنده يكون متأتيا من عالم المثل والأفكار وهذا ما يعطي للسؤال دورا بلاغيا ما دامت الحقيقة يبقى في المجرد. أما أرسطو فهو يرى بأن للسؤال دورا فعالا في التفاعل الحواري والجدلي. ينظر: سامية دريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص140.

(28)– محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، بإشراف حمادي صمود، جامعة الآداب، تونس، كليّة الآداب، منوبة، 1998 ص394.

(29)- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص109.

(30)– المصدر نفسه، ص112.

*- ينظر في هذه المسألة بعض الدراسات التي قام بها الدكتور عبد الرحمان الحاج صالح، منها على سبيل المثال الدراسة المنشورة في كتابه "بحوث ودراسات في اللّسانيات العربية تحت عنوان: النحو العربي ومنطق أرسطو.

(31)– جورج سارطون، مدخل إلى تاريخ العلم، طبعة Baltimore، 1927، نقلا عن: عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربية، ج1، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص45.

(32)– فراج، المناظرة، http://www.oufq.net بتاريخ: 2006/05/05.

*- أي لا حاجة بالمنطقي إلى النحو.

(33)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص114.

(34)– المصدر نفسه، ص 114- 115- 122.

(35)– المصدر نفسه، ص109.

(36)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص110.

(37)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص114.

(38)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(39)– المصدر نفسه، ص118- 119.

(40)– المصدر نفسه، ص121- 122.

(41)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص122.

(42)– خالد خميس فراج، المناظرة، http://www.oufq.net بتاريخ: 2006/05/05.

(43)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.

(44)– طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص316.

(45)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص123.

(46)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص125.

(47)– المصدر نفسه، ص113.

(48)– المصدر نفسه، ص115.

(49)– الناشئ عبد الله بن محمد الأكبر وكنيته أبو العباس المعروف بابن شريشر (- 293) من أهل الأنبار. وأبو العباس هذا شاعر معتزلي ألف في الرد على المنطقيين وهو من أوائل المفكرين الذين حاولوا الطعن في المنطق الأرسطي. كان نحويا وعروضيا متكلما، ومتبحرا في عدة علوم من جملتها: النحو والعروض والمنطق وعلم الكلام، وعن نقضه لكتب المنطق نجد ابن المرتضى يقول: "له كتب كثيرة نقض فيها المنطق..وله مناظرات كثيرة إلا أن في كلامه طولا" ينظر: أحمد بن يحيى بن المرتضى، طبقات المعتزلة، تحقيق: سوسن ديفلد- فِلْزَر، ط2، بيروت، 1987. ص92.

(49)– أبو الحيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص124.

(50)- طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص78- 79.

(51)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص111.

(52)– طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص80.

(53)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص112- 113.

(54)– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص119.

(55)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(56)– المصدر نفسه، ص120.

الحجّة المثل ودورها في الإقناع في كليلة ودمنة لابن المقفع

أ/ حكيمة حبي

المركز الجامعي بالبويرة

يعتبر الهدف من الخطاب في كتاب "كليلة ودمنة" معيارا تأسّست عليه إستراتيجية الإقناع، بحيث يسعى "إبن المقفّع" من خلاله إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي، لدى متلقيه، لهذا نجده إستحكم آليات معينة لإحداث العملية الحجاجية بإعتماده على عناصر السياق المختلفة.

لقد لُخِّصت مسوغات إستعمال الإستراتيجية الاقناعيّة في عدّة نقاط أساسية، أهمّها ذلك الشرط الأساسي في التّداول اللّغوي، ألا وهو شرط الإقناعية، بحيث يلزم المخاطِب على جرّ متلقيه إلى الاقتناع برأيه، من دون أن يفرض عليه نوعا من الإكراه للاقتناع وإذا حدث أن إقتنع المتلقّي برأي الغير «**كان كالقائل به في الحكم، وإذا لم يقتنع به، ردّه على قائله مطّلعا إياه على رأي غيره ومطالبا إياه مشاركته القول به. وقد تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع، فتكون إذ ذاك أقدر على التّأثير في إعتقاد المخاطب وتوجيه سلوكه، لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في إستحضار الأشياء ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنّه يراها رأي العين**»[1].

إنّ السياق الذي وضعت فيه خطابات "كليلة ودمنة"، فرض على "إبن المقفّع" أن يبني هذه الخطابات وفق منهجية تقويميّة معيّنة، مفادُها الظاهر هو الإمتاع والباطن الذي هو الإقناع، حيث إعتمد على **المثل الخرافي** لكي يكون وسيلة لإمتاع المتلقي من جهة، ولكي يكون بمثابة القناع الذي يخفي وراءه المقاصد المحورية له؛ هذه المقاصد

التي بيّنها عبر الحجّة المثل التي طغت على الكتاب ككلّ، والتي تعتمد على الكفاءة التّداولية في إستظهارها وتبيينها، لتصبح بذلك أفعالا تأثيرية.

تستمدّ الحجة المثل، شرعية توظيفها في كتاب "كليلة ودمنة" من خلال إمتلاك المرسل لثقافة واسعة، سواء تعلّق ذلك "بإبن المقفّع" ذاته، أو بالفيلسوف بصفته السارد الرئيسي لقصص "كليلة ودمنة" والعارض الرئيسي، كذلك، لمختلف الحجج الواردة فيها والتي تعتمد أساسا على المثل، فالفيلسوف يمتلك دون شك، رصيدا معرفيا يؤهّله لأن يجد دعوى أو يبني إعتراضا معيّنا، كما يؤهّله لبناء خطابه وإختيار حججه المناسبة له.

لقد ألزم السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي، "إبن المقفّع" بأن يبني خطابه هذا وفق آليات حجاجية تنسجم وهذا السياق المشحون بتوتّرات سياسية على مستوى بلاطات حكام عصر"إبن المقفّع" هذه التوترات التي طالت الراعي والرعية على حد سواء. لهذا فرضت على "إبن المقفّع" إختيار حججه بشكل دقيق جدا، مراعيا بذلك المتلقي المستهدف في خطابات "كليلة ودمنة" وهو الحاكم، ومراعيا كذلك نفسه من أن يقع في شرك خطابه هذا، متبرّئا منه بشكل غير مباشر، وذلك بتوظيفه للاستراتيجية التلميحية التي تضمّنت بدورها نمطا إستدلاليا متضمّنا الحجج التّلميحية التي إعتمدت أساسا على ما يسمى بالحجة الدّليل.

- **نمط الاستدلال عند "إبن المقفّع" :**

-**حجّة الدليل (الشّاهد):** يعتبر الإستشهاد بما يسمى الحجج الجاهزة عند "أرسطو"، بمثابة دعامات الحجاج القويّة[2]، إذ يستعملها المرسِل حسب ما يقتضيه عليه السياق، وقد ذكر "**أرسطو**" في كتابه "**الخطابة**" هذا النوع من الحجج تحت إسم "**الحجج غير المصطنعة**"، وهي عنده مجمل القوانين والإعترافات وأقوال الحكماء، وتختصّ إجمالا بالخطابة القضائية[3].

لقد إعتمد "إبن المقفّع" على المثل كشاهد أساسيّ لتقوية حججه، بصفته حجّة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدّمتها، ويراد إستنتاج نهاية إحداهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها، وهو عند "أرسطو" تاريخي (ميتولوجي) أو مبتدع كالمثل الخرافي.

إبتدأت كل أبواب "كليلة ودمنة" تقريبا بالحوار الإطار الذي كان بين الفيلسوف والحاكم، حيث يطرح الحاكم الأسئلة التي يجيب عنها الفيلسوف عن طريق سرده لمختلف الأمثال والحكم، والملاحظ في قصص "كليلة ودمنة" أنّها مشبعة بثنائية السرد والحوار حيث بنى "إبن المقفّع" أسس حججه على هذه الثّنائية.

فبدايةً يقوم الحاكم بطرح سؤال على الفيلسوف، الذي يقوم بإجابته بطريقة تقنية جدا، حيث يجعل لكل إجابة تمهيدا يضع من خلاله الحاكم في الإطار العام لجوابه. ثم يتبعه بعرض وافٍ، بسرده لمختلف الأمثال التي تتداخل فيما بينها تداخلا ضمنيا بارزا لينهي عرضه هذا بجملة حكمية تُجمل ما سرده في العرض من الحوار الجاري بين مختلف الشّخوص المعتمدة فيه.

فالملاحظ في هذه الطريقة أنّ "إبن المقفّع" إستطاع صياغة سلالم حجاجية خاصة لكل باب من أبواب "كليلة ودمنة"، بدايتها تمهيد ووسطها عرض ونهايتها حكمة، ويمكن التّمثيل لذلك بهذا السلم النموذجي الذي يمكن تطبيقه على باقي الأبواب:

باب القرد والغيلم:

ردًا على سؤال الملك:

"إضرب لي مثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها"

حكمة (إنّ الرجل الصالح يعترف بزلته، وإذا أذنب ذنبا لم يستحِ أن يؤوب لصدقه في قوله وفعله، وإن وقع في ورطة، أمكنه التخلص منها بحيلته وعقله، كالرجل الذي يعثر على الأرض وعليها يعتمد في نهوضه).

عرض وافٍ من أمثال متداخلة مبنية من خلال السرد والحوار.

تمهيد (إنّ طلب الحاجة أهون من الاحتفاظ بها، ومن ظفر بالحاجة ثم لم يحسن القيام بها، أصابه ما أصاب الغيلم).

إن ما نستنتجه من هذا السلم، أنّ "إبن المقفّع" وضع متلقيه في إطار عام يشرح له الوضعية العامة والتّمهيدية التي سوف يبني عليها حواره، ثم يبدأ بسرد مختلف الأمثال في قالب حجج مقنعة يريد إيصالها إلى متلقيه المستهدَف، مستحكما بذلك المنهج الإستدلالي القائم على «**إعتماد المحاور في بناء النص، الصور الإستدلالية مجتمعة إلى مضامينها أوثق إجتماع، وكأن يطوي الكثير من المقدمات والنتائج، ويفهم من قوله أمورا غير تلك التي نطق بها، وكأن يذكر دليلا صحيحا على قوله من غير أن يقصد التّدليل به، وأن يسوق الدليل على قضية بديهية أو مشهورة هي في غنى عن دليل للتّسليم بها، كل ذلك لأنّه يأخذ بمقتضيات الحال من معارف مشتركة ومعتقدات موجهة ومطالب إخباريّة وأغراض عملية**»[4].

وأخيرا يجمل ما قاله سابقا بحكمة، إستعملها كأداة حجاجية يصدق معناها في السياق، بحيث أنّها «**صيغ نظمية يقتضيها سياق الكلام، في الأغراض والموضوعات المتنوعة، وتردّ في مستهلّها أو عقبها مقصودا بها التأثير والإستدلال والإقناع**»[5].

يفتتح "إبن المقفّع" جل أبواب "كليلة ودمنة" بكلمة "**زعموا أنّ**"، وهذه العبارة تدل على أن السارد هو بصدد سرد حكاية، كما يعلن أيضا أنّ السرد قد بدأ وتحدّد نوعه، كان بإمكان "إبن المقفّع" أن يدخل مباشرة في سرد المثل على لسان الفيلسوف ردّا على سؤال الملك بصيغة "إضرب لي مثلا"، ولكنّه آثر مسبقا أن يبدأها بشبه تمهيد لكي يهيئ الأرضية لمتلقيه، لأنّه وضع مسبقا نصب عينيه، ما يسمى بالمتلقي الهاوي الذي يبحث عن المتعة، وقد حققت عبارة "زعموا أن" هذا الهدف لأنّها تدلّ دلالة واضحة على بدء الحكاية، ونحن نعرف أنّ قراءة الحكايات لا تخلو أبدا من الإهتمام والمتعة والتّركيز، مما يجعل متلقي "إبن المقفّع" لا يستطيع أن يضع كتاب "كليلة ودمنة" إلاّ إذا إستوفى قراءته كلّه.

إن عبارة "زعموا أنّ" الإفتتاحية تعتبر دعامة حجاجية سعى من خلالها "إبن المقفّع" لجذب متلقّيه بكل درجاته، وبهذا نلاحظ مدى تدخّل السياق في كيفية

إختيار السارد لآليات حجاجه ولسرده، وهذا السياق هو المعلومات المتوفّرة "لابن المقفّع" حول متلقيه الذي وضع له صورة مسبقة في ذهنه.

بعد هذا يبدأ الفيلسوف بسرد أمثاله المتضَمَنة في مختلف القصص المثلية التي حكاها، لكي يصل إلى هدفه المنشود، ألا وهو إقناع الملك، ففي باب "السائح والصائغ" قال الملك: «**قد سمعت هذا المثل، فاضرب لي المثل الذي يضع المعروف في غير موضعه ويرجو الشّكر عليه**»[6].

فيبدأ الفيلسوف بردِّه بمقدمة مطوّلة من التّوجيهات، والكلام الحكيم « **أيّها الملك ليس أضيع من جميل** [...] **وقد مضى في ذلك مثل ضربه بعض الحكماء، قال الملك: وكيف كان ذلك؟**»[7]. ثم يبدأ الفيلسوف بضرب مثل: الحية والقرد والببر. لينهي كلامه بخاتمة عبارة عن حكمة بقوله: «**ففي صنيع الصائغ وكفره له بعد إستنفاذه إياه، وشكر البهائم له، وتخليص بعضها إياه، عبرة لمن إفتكر، وأدب في وضع المعروف والإحسان عند أهل الوفاء والكرم، قربوا أو بعدوا، لما في ذلك من صواب الرأي وجلب الخير وصرف المكروه**»[8].

فلو تتبّعنا هذا البناء، سنلاحظ أنّ "إبن المقفّع" إعتمد على المثل كركيزة أساسية وهذا لمعرفته للقوة التأثيرية التي يحتويها، حيث أنّ التمثيل حسب الجرجاني «**ينقل النفس من الشيء المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة**»[9]، والمثل يتكوّن من عنصرين وهما السرد والحكمة وغايته هي الحكم التي لخّصها الفيلسوف في الأخير، ولكن للحكم أيضا غاية وهي العمل، حيث إنّ غاية الغاية عند "إبن المقفّع" هو فعل الرسالة التأثيري الذي يعدّ ضمن التداولية التخاطبية pragmatique illocutoire، كما ميّزتها" أوركيوبي"[10]، "فإبن المقفّع" مقصوده ليس الوقوف على هذه الأمثال وقراءتها والتمعّن فيها وفهم ما فيها من حكم، بل الغاية منها هي العمل بما جاء داخلها، وهذا ما كان يسعى إليه كذلك الفيلسوف، حيث جاءت هذه الأمثال عبارة عن أحكام تربوية على الحاكم الأخذ والعمل بها، يقول "إبن المقفّع": «**ثم إنّ الرجل العاقل، إذا**

فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمية فيه ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به ويجعله مثالا لا يحيد عنه»[11].

وهذا معناه أنّ المثل يحمل في طياته، فعلا لغويا إلزاميا تلميحيا، يتمحور في صيغة الأمر، حيث إنّه يتضمّن بصفة صريحة أو ضمنية دعوة إلى فعل ما أو إلى سلوك. "فإبن المقفّع" وإن إعتمد على المثل كركيزة حجاجية في كتاب "كليلة ودمنة"، فلأنّ السياق هو الذي فرض عليه ذلك، وبأن تأتي حججه بهذا الشكل لكي تكون أكثر إفادة وأكثر إقناعية، تبعا لمقصديته التي تعدّ هدفا أساسيا والتي يجملها في ثلاثة أغراض وهي:

1- **الغرض التّعليمي:** إذ إنّ كتاب "كليلة ودمنة" لا يخلو من هذا الغرض، من أوله إلى آخره، "فإبن المقفّع" في هذا الكتاب مارس نوعا من الطريقة التعليمية التي تعنى بكل المجالات سواء الأخلاقية منها أو التربوية والإجتماعية، فكان بها رجلا معلّما ومصلحا إجتماعيا، راسما هدفا كبيرا في هذا الكتاب« **يشتمل على إرساء قواعد التّهذيب الأخلاقي، في تأديب الذات، وفي السلوك العام، توصلا إلى مجتمع عالم وعامل بما يعلم، يرأسه الأفضل والأعرف والأمثل في تطبيق العدل وإحقاق الحق»**[12].

ويكاد يكون كتاب كليلة ودمنة منهجا تعليميا قائما بذاته، وذلك بتتبّع "إبن المقفّع" فيه سلسلة من الإرشادات والتعليمات على شكل حجج قوية التأثير على المتلقي، إذ قال: «**فمن نظر في هذا، فليعلم أنّ من أراد منفعة نفسه بضر غيره بالخلابة والمكر فإنّه سيجزى على خلابته ومكره»**[13].

ويقول في موضع آخر: «**وقد قالت العلماء: لا ينبغي للإنسان أن يتوانى في الجد للتقوى، بل لا ينبغي أن يدافع عن ذنب الأثيم »**[14].

وفي جانب آخر يقول: « **وعلى العالم أن يبدأ بنفسه ويؤدّبها بعلمه، ولا تكون غايته إقتناءه العلم لمعاونة غيره ونفعه به، وحرمان نفسه منه [...] فينبغي لمن طلب العلم أن يبدأ بعظة نفسه ويجهدها برياضتها [...] »**[15].

وفي موضوع آخر يقول "إبن المقفّع": «**ثم تذكرت فوجدت البلاء في الدنيا، إنّما يسوقه الحرص والشره [...] ووجدت ركوب الأهوال وتجشم الأسفار البعيدة في طلب الدنيا أهون عليّ، من بسط اليد إلى السخي بالمال [...] ووجدت العلماء قد قالوا: لا عقل كالتّدبير ولا ورع ككف الأذى، ولا حسب كحسن الخلق، ولا غنى كالرضى [...] وقالوا: الخرس خير من اللسان الكذوب والضر والفقر، خير من النعمة والسعة من أموال الناس [...]**»[16].

نلاحظ هذه السّيرورة المتواصلة، من التّعليمات في مختلف الموضوعات كالمكر والخداع والعالم والمتعلم والفقر والغنى ...إلخ، "فإبن المقفّع" حاول أن يخبر متلقيه بواقع ما دون إستدعاء العواطف، وحاول التأثير في متلقيه بأكبر عدد ممكن من الأخبار، ساقها على شكل حجج مختفية وراء ما أسميناه بالحجة المثل (الخرافي).

2- **الغرض الحجاجي:** حيث إعتمد "إبن المقفّع" في هذا الغرض، على الإستقراء والإستنباط في الوصول إلى ما يريده في كتاب "كليلة ودمنة" ويتمثل هذا الأمر في جعل موضوع هذا الخطاب ممكنا بالرجوع إلى العقل، والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملا.

3- **الغرض الأخلاقي:** ويتمثل هذا في محاولة "إبن المقفّع" تعليم متلقيه مواضيع مختلفة في مجال الأخلاق، حتى أننا نجد في ثنايا كتاب "كليلة ودمنة" إنتشارا واضحا لعدّة مواضيع في الأخلاق.

يقول "إبن المقفّع" : «**وينبغي للعاقل أن يكون لهواه متهما ولا يقبل من كل أحد حديثا، ولا يتمادى في الخطأ إذا إلتبس عليه أمره، ولا يلج في شيء عنه، ولا يقدم عليه حتى يتبيّن له الصواب، فيه وتتوضّح له الحقيقة**»[17].

وفي موضوع آخر يقول: «**ويجب على العاقل أن يصدق بالقضاء والقدر، ويعلم أنّ ما كُتب سوف يكون، وأنّ من أتى صاحبه بما يكره لنفسه فقد ظلم [...] ويحب للناس ما يحب لنفسه[...]**»[18].

ويقول أيضا: « [...] **وليس لصاحب دنياه شيء لا مال ولا صديق سوى العمل الصالح يقدمه** [...]»[19].

وموضوع آخر يقول فيه: «**إعلم أنّ الأحقاد لها في القلوب مواضيع ممكنة موجعة فالألسن لا تُصدق في خبرها عن القلوب، والقلب أعدل شهادة على اللسان من اللسان على القلب**»[20].

فما نلاحظه مما سبق أنّ الأخلاق الحميدة، كانت الوسيلة الأولى التي إستعان بها "إبن المقفّع" في إصلاح وبناء الأفراد والجماعات، كما كانت المسعى والغاية لديه، في الوصول إلى أهدافه، وما نلاحظه كذلك هو إمتزاج هذه الأغراض الثلاثة، عند "إبن المقفّع" (التّعليمي- الحجاجي- الأخلاقي)، على الرغم من التداخل بينها حيث إنّ التعليمي والأخلاقي، ينصبان في نفس المجال، لكن يستدعيان طريقة حجاجية، لكي يكون مفعولهما أقوى في المتلقي.

وقد وجد "إبن المقفّع" الحجة المثل والحِكم، مَخرجًا له في كيفية تعبيره عن هذه المقاصد الأساسية التي أراد أن يوصلها إلى متلقيه، إذ إنّ هذه القوالب يصدق معناها في السياق، "**فهي صيغ نُظمية يقتضيها سياق الكلام في الأغراض والموضوعات المتنوعة، وترد في مستهلّها أو عقبها مقصودا بها التأثير والإستدلال والإقتناء**"[21] فعندما يسأل الملك بهذه الطريقة: "إضرب لي مثلا الذي يضع المعروف في غير موضعه". فيرد عليه الفيلسوف، بمجموعة من الأمثال التي عبّر عنها عن طريق القصة المثل على لسان الحيوان، فيحاول من خلالها أن يُقنع الملك بشتّى الطرق وبوسائل لغوية مختلفة حيث وظّف أنواعا مختلفة من الرّوابط الحجاجية، من أجل إقناع الحكام، فيأتي جوابه بهذا الشكل:

- أيّها الملك، ليس أضيع من جميلٍ يُصنع مع غير شاكر، ولا أخسر من صانعه.
- كما أنّه لا بذر أنمى من بذر الجميل في قلوب الشاكرين.
- ولا تجارة أربح من تجارته.
- ومع ذلك فإنّ المرء جدير أن يصنع المعروف إلى كل أحدٍ.

– فإنّه إن ضاع المعروف عند النّاس، لا يضيع عند الله...

– غير أنّ الملوك وغيرهم من ذوي العقول، إذ تعمدوا بمعروفهم أحدًا يختصونه به.

–ينبغي لهم أن يضعوه موضعه، ولا يضيعوه عند من لا يحتمله ولا يقوم بشكره.

– ألا ترى أنّ الطبيب الرفيق العاقل لا يكتفي في مداواة المريض بالمعاينة فقط، لكنّه لا يقدم على علاجه إلاّ بعد تعرّف أحواله...

– لا ينبغي لذي العقل أن يحتقر أحدًا من الناس حتى البهائم...

– وإنّ طبائع الخلق، أيّها الملك مختلفة...

– وقد مضى في ذلك مثلٌ ضربه بعض الحكماء.

– زعموا أنّ جماعةً...

– فضي صنيع الصائغ وكفره له بعد إستنفاذه إيّاه، وشُكل البهائم له، وتخليص بعضها إيّاه عبرةٌ، لمن إفتكر وأدت في وضع المعروف والإحسان عند الوفاء والكرم قربوا أو بعدوا، لما في ذلك من صواب الرأي، وجلب الخير، وصرف المكروه.

نلاحظ ممّا سبق، على أنّ الفيلسوف في ردّه على الملك، وبعد أن خاض في الشرح بالتّفصيل، والتّعليل والتّعليق، وسرده لسلسلة من الأمثال، وصل في الأخير إلى نتيجة إجمالية، تلخّص ما جاء في العرض، وذلك بإعتماده أساسا على واصلات شارحة وتفسيرية، ويعود السبب في ذلك، إلى إدراك الفيلسوف أنّه يتوجه بالكلام إلى شخصية لا تتّسم بالبساطة، وبالتالي فهي شخصية تتطلّب الجهد في الكلام من أجل الوصول إلى إقناعها، فعمد بذلك، إلى تقنية التّعليل والتّبسيط، لكي تكون البنية الحجاجية لخطابه موجبة خادمة للموضوع الذي سئل عنه، ومدّعمة إيّاه، ولا يخفي علينا كذلك أنّ "إبن المقفّع" وكما ذكرنا هذا سابقا، قد وضع نُصب عينيه ثلاث درجات للمتلقين، الهاوي- العارف والنّموذجي، وهذا ما جعله يُنشئ خطابه على شاكلته هذه، لكي يكون حجّة للمتلقي الهاوي بأمثاله الساخرة، وللمتلقي العارف بمختلف حِكمه الهادفة، والحجّة القصوى أن يكون هذا الخطاب إقناعا تاما للملك

الذي كان محور "كليلة ودمنة" والغاية القصوى أن يكون حجّة الحجج للفيلسوف بإعتباره من ضمن متلقي الدرجة القصوى لهذا الخطاب.

فجاءت "كليلة ودمنة" مجموعة من الحِكم والأمثال التي كانت من ضمن المأثورات في الثقافة العربية، والتي كانت تأخذ دلالتها في السياق، والأمر الذي أعطى لها مصداقيتها وقوتها الحجاجية، هو أنّها قد صدرت من مرسلٍ تتّفق وإيّاه في الصفات، وهو الفيلسوف الذي لا يفتأ أن يتحدث إلاّ بالكلام الحكيم. يقول "حنا الفاخوري": «**الحكمة في كليلة ودمنة جوهر، وأمّا ما بقي فعرض، والأشخاص في جملتهم حكماء ينطقون بالحكمة، كما يضربون أحيانا الأمثال، ويحاولون الإقناع بصحة الحكمة وضرورة الجري بموجبها والحِكمة في كليلة ودمنة ليست مقصورة على ما يُستخلص من الأمثال ويُشار إليها في صدر تلك الأمثال وخاتمتها ولكنّها منشورة أيضا في كل مكان [...] بل هي عموما نتيجة الخبرة والعقل والتفكير.**»[22]

وبهذا نصل إلى أن "ابن المقفّع" وظّف إستراتيجية حجاجية قائمة على الأمثال والحِكم، لكي تكون أكثر وقعا على المتلقي، لخصّ من خلالها أفكاره الفلسفية والإصلاحية والأخلاقية. وهي جوهر مقاصده الإيديولوجية والدينية التي يقوم عليها كتابه.

الهوامش:

---

1 - **طه، عبد الرحمان**: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000، ص38.

2 - ينظر: **عبد الهادي بن ظافر الشهري**: إستراتيجية الخطاب (مقاربة لغوي تداولية)، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا 2004، ص537.

3 - ينظر: محمد العمري: **في بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل نظري تطبيقي لدراسة الخطابة العربية "الخطابة في القرن الأول نموذجا")**، د ط دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب 1986، ص24.

4- طه عبد الرحمان، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ص46.

5 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب**، ص541.

6- **ابن المقفع**: كليلة ودمنة ، حققه وقدمه: محمد أمين فرشوخ، ط1 ، دار الفكر العربي، بيروت 1990، ص211.

7 - ابن المقفع: **كليلة ودمنة**، (باب السائح والصائغ)، ص212.

8 - المصدر نفسه، ص214.

9 - عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق وتحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت 1991، ص94.

10- هاشم صالح: **المسرح والتداولية**، من موقع http.//aslimnet.free.fr

11- ابن المقفع: **كليلة ودمنة** (باب عرض الكتاب)، ص59.

12 - ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، تحقيق وتقديم محمد أمين فرشوخ، ص19.

13 - المصدر نفسه، (باب الأسد والثور)، ص128.

14 - المصدر نفسه، ص119.

15 - المصدر نفسه، (باب عرض الكتاب)، ص60.

16 - ابن المقفع (باب الحمامة المطوقة)، ص136.

17 - المصدر نفسه (باب عرض الكتاب لابن المقفع)، ص63.

18 - ابن المقفع، كليلة ودمنة(باب عرض الكتاب لابن المقفع)، ص63..

19 - المصدر نفسه (باب البوم والغربان)، ص148.

20 - المصدر نفسه (باب الملك والطير فنزة)، ص177.

21- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 541.

22 - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 463.

الاستدلال والدليل والعلامة
منطق العلاقات في الفكر العلامي

أ.إباون سعيد

جامعة تيزي وزو

يعد الاستدلال من أشد المواضيع تشعبا وأكثرها استعصاء على الضبط، وهو، زيادة على ذلك، من أكثر مواضيع بحث الفكر البشري التي مافتئت تثير اهتمام فلاسفته وعلمائه بدءا من الفكر اليوناني وصولا إلى أحدث النظريات المهتمة بسبل تطوير آليات اشتغال مختلف الصناعات المعتمدة على البرمجة والذكاء الاصطناعي. وهو مرتبط أشد الارتباط بأعقد المواضيع الفلسفية؛ ذلك لأن الحديث عن الاستدلال معناه الحديث عن العقل والإدراك وعملية اكتساب المعرفة والطرق المؤدية إليها، فهو في عمقه، كما أكّد الجابري، فعل عقلي[1] وحضوره دائم في جميع الأنشطة العقلية والإدراكية، إذ "لا يخلو فعل إدراكي من استدلال مهما يكن المجال الإدراكي قريبا من النّشاط الحسي، ومهما يكن مألوفا، وحتى عندما تبدو بعض الأحداث توجد بالرّغم من عقلنا، وأن لا دور للذات في تشكيلها، فإن النشاط العقلي حاضر في تشكيلها"[2]. ثم إن موضوع الاستدلال سنجد له، إذا ما عدنا إلى الفكر العربي القديم، حضورا دائما ومكثّفا في المؤلفات الفقهية والبلاغية والمنطقية، سواء أكان حضوره ذاك حضورا علنيا وصريحا أو حضورا مقنعا ومضمرا؛ ذلك لأن الاستدلال، كما يقول عنه شكري المبخوت، عبارة تتصّل بجدول لغوي ثري من قبيل الدليل والدلالة واللزوم والاستنتاج والاستنباط والاقتضاء والبرهان والقياس والحجة[3].

1. الاستدلال في سياق الانتقال:

أول الأمور المسترعية للانتباه كون الاستدلال من الألفاظ التي يوحي ظاهرها بتعدد معانيها؛ فهي تستعمل في سياقات للدلالة على الانتقال؛ انتقال من أشياء ظاهرة ومعلومة إلى أخرى مجهولة أو خفية. وتستعمل في سياقات أخرى للدلالة على عمليات البرهنة والتدليل. فإذا ما حاولنا، بناء على ما سبق، إيجاد مقابل للاستدلال في اللّغة الفرنسية مثلا، سيتبيّن لنا ما يلي:

- يترجم الاستدلال تارة بـ inférence الذي يعني، في أبسط الأحوال، "استخلاص شيء من شيء آخر عبر قانون واع أو غير واع"[4]؛ أو هو كما جاء في Le petit Larousse illustré "عملية ذهنية ننتقل عبرها من حقيقة إلى أخرى"[5].

- يترجم الاستدلال، تارة أخرى، بعبارات من مثل"recherche de la preuve"[6] الذي يعني في العربية الحجاج والتّدليل والبرهنة.

- يترجم الفعل argumenter بمقابلات عربية من مثل: برهن، أقام الحجة، دلّل، استنتج واستدلّ[7].

- يترجم الفعل inférer بمقابلات عربية من مثل: استدلّ واستنتج.[8] وكما هو ملاحظ فإنّ الفعل "استدلّ" حاضر في المقابلات العربية لكل من الفعلين: argumenter وinférer.

إضافة إلى تعريفي دومينيك مانجونو Dominique Maigueneau ومعجم لاروس المؤيدين لفكرة كون الاستدلال، بصفة عامة، انتقال الذهن من أشياء حاضرة إلى أخرى غائبة، ثمة تعريفات عديدة، رغم اختلاف طرائق تعبيرها عن معنى الاستدلال، تنحو نفس المنحى السّابق، إذ يقول شكري المبخوت: "الاستدلال باب واسع يكاد يرادف الانتقال من قول إلى قول على أساس وجود تلازم بينهما بصورة من الصور"[9].

لئن كان التعريف السابق موحيا باقتصار الاستدلال على الانتقال بين الأقوال عبر قاعدة، ومن ثمّ اقتصاره على اللّسان الطبيعي فقط، فإن المبخوت يستعين في مواضع أخرى، بأفكار باحثين آخرين وُسّع فيها مجال ممارسة الاستدلال، كما

أُفصح فيها عن الشروط الواجب توفّرها لقيامه. إذ لن تقوم للاستدلال قائمة إلا بوجود عناصر ننطلق منها وعنصر نصل إليه وإجراء صريح أو غير صريح يمكّن من الانتقال[10]. ويبدو من الواضح هنا أنه زيادة على بقاء الانتقال باعتباره جوهرا للعملية الاستدلالية، فإنّ عدم تخصيص عناصر الانطلاق والوصول وعدم وصف طبيعتها يجعل منها عناصر عامة لا تنطبق على أقوال اللّغة الطبيعية فقط. ومن أجل توضيح شيء من طبيعة تلك العناصر وكذا الإجراءات التي تمكّن من الانتقال نستعين بكلام سمير عبده حينما يقول: "عملية الاستدلال لا تتمّ إلا بوجود الشروط الآتية:

1- موضوعات فيزيقية لها خصائص مميّزة تعتبر كمنبهات خارجية.

2- ناحية فيزيولوجية تتصل عادة بالحواس وأطراف الأعصاب التي تنقل الإحساسات إلى الدّماغ.

3- ناحية سيكولوجية تتصل بترجمة تلك الإحساسات وإعطائها المعاني اللاّزمة التي تتلاءم مع الشيء المدرك في مجال استدلالي معين"[11].

من بين الأمور التي يكشف عنها نص سمير عبده ارتكاز العملية الاستدلالية وتأسُّسها على توفّر الموضوعات الفيزيقية التي يتّسع معناها ليشمل كافة الأشياء التي تلتقطها حواس الإنسان الخمس، ليتمّ بعد عملية الالتقاط ترجمة تلك الموضوعات وإعطائها قيمة أو معنى بواسطة إعمال الفكر بشكل من الأشكال.

إذا ما استرجعنا كل ما قيل بخصوص الاستدلال لحد الآن، فإن أهم الأمور المسترعية للانتباه، هو التداخل الكبير الموجود بين الاستدلال والعلامة إن على مستوى المكوّنات أو على مستوى طريقة الاشتغال. ويبدو أن سبب التّداخل راجع أساسا إلى قوة التّلازم الموجود بينهما، تلازم يمكّن الواحد منهما من أن يكون لازما وملزوما باعتبار صاحبه. فالاستدلال، كما يقول صاحب تاج العروس، لن يكون إلا بالعلامات[12] التي لا تكون بدورها كذلك إلاّ بالاستدلال.

2. الدليل:

ما يلفت الانتباه ويستدعي التوقف حقا هو إدراك الفكر التراثي العربي وانتباه الكثير من أعلامه إلى أواصر الرّبط القوية التي تجعل من الاستدلال والعلامة شيئين لا فكاك بينهما. يقول التهانوي معرّفا الاستدلال: "هو دليل إذ لا معنى للدّليل إلا ما يلزم من العلم به العلم بالمدلول"[13]. أو هو: "النّظر في الدّليل سواء كان استدلالا من العلّة على المعلول أو من المعلول على العلّة"[14]. أو كما عرّفه في موضع آخر بقوله: "الاستدلال هو انتقال الذهن من الأثر إلى المؤثر وقيل بالعكس، وقيل مطلقا"[15].

زيادة على تأييد التّعريفين الأوّلين للفكرة التي نحن بصددها، من أن الاستدلال، كما هو مشار إليه في التعريف الثالث، هو انتقال الذهن من أشياء حاضرة إلى أخرى غائبة، فإن التهانوي وهو بصدد تعريف الاستدلال الذي هو فعل ونشاط عقليان، راح يعرّف عوضا عنه الدّليل الذي يتّسع مفهومه ليشمل جميع الأشياء الدالة على المعاني. فالدليل هو"أشياء العالم بوصفها علامات أو أمارات شاهدة على مدلولات غائبة"[16]. أو هو، كما يقول عنه الآمدي: "يعمّ [...] كل ما يقال له دليل، كان مفيدا للقطع أو الظّن؛ وسواء كان عقليا أو حسّيا، أو شرعيا أو عرفيا، أو قولا أو سكوتا، أو فعلا أو ترك فعل إلى غير ذلك"[17].

ويبدو، بناء على ما سبق، أن مفهوم الدّليل، الذي يعرفه التهانوي بنفس تعريف الدلالة*، يقابل مفهوم العلامة التي هي "شيء ما يحل محل شيء ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما"[18]. ويقول نصر حامد أبو زيد مشيرا إلى هذا التقابل: "يقابل مفهوم العلامة في التراث مفهوم الدلالة، ولعل في نظرة المسلمين للعالم بوصفه دلالة على وجود الخالق- وهي نظرة يؤيدها القرآن- ما يؤكد تفسيرنا لمفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميوطيقي"[19].

لا يعني تعريف التهانوي للدليل المعوض لتعريف الاستدلال المطلوب في سياق بحثنا هذا، أنّ صاحب الكشّاف لا يميّز بين الاستدلال والدليل، بل أراد، فيما يبدو،

بتعريفيه الأوّلين، أن يشير إلى جملة عناصر بالغة الدقة يمكن التعبير عنها وفق الشكل الآتي:

- إذا انتفى الدّليل انتفى معه الاستدلال، وإذا انتفى الاستدلال انتفى معه الدّليل.
- إذا وُجد الدّليل وُجد معه الاستدلال، وإذا وُجد الاستدلال وُجد معه الدّليل.
- تحيين الاستدلال وتحقّقه متوقف بالكامل على الدّليل، وتكوّن الدليل متوقف بالكامل على الاستدلال.
- إذا بدأت عملية الاستدلال بدأ معها، في اللّحظة نفسها، تكوّن الدليل، وإذا انتهت عملية الاستدلال انتهى معها، في اللّحظة نفسها، تكوّن الدّليل.
- إذا بدأ تكوّن الدّليل بدأت معه، في اللّحظة نفسها، عملية الاستدلال، وإذا انتهى تكوّن الدّليل انتهت معه، في اللّحظة نفسها، عملية الاستدلال.

ولعلّ أوجز التعابير التي تصف الأمور السابقة وأحسنها، التي تنمّ عن فهم عميق قول الجاحظ: "ومحال كون الفرع مع عدم الأصل، وكون الاستدلال مع عدم الدّليل، والعقل مضمّن بالدّليل، والدّليل مضمن بالعقل، ولا بدّ لكل واحد منهما من صاحب، وليس لإبطال أحدهما وجه مع إيجاب الآخر"[20].

يبدو من الواضح الآن أنّ قوة التّلازم الموجودة بين الاستدلال والدّليل تبلغ حدّ الالتباس؛ إذ إن تعريف أحدهما يؤدي حتما إلى تعريف الآخر. فهما، إضافة إلى إمكانية عدهما وجهين لعملة واحدة ويتأثران ببعضهما البعض تأثرا كليا ومتبادلا، فإنّهما جدّ متشابهين في الوظيفة والمكوّنات وطريقة الاشتغال. فالدليل كما هو حال الاستدلال ثلاثي المكوّنات؛ مكوّنات يمكن استخراجها من تعريفات التهانوي وفق ما هو مبيّن في الجدول الآتي:

	عناصر الانطلاق	الواسطة	عناصر الوصول
التعريف الأول	الدليل	العلم	المدلول
التعريف الثاني	العلة أو المعلول	النّظر	العلة أو المعلول
التعريف الثالث	الأثر أو المؤثر	الذهن	الأثر أو المؤثر

أهم الأمور التي يكشف عنها الجدول، زيادة على إبراز المكونات الثلاثة للدليل واستجلائها، كشفه أن الواسطة التي تمكّن من الانتقال ما هي سوى الفكر المعبر عنه في التعريف الأول بمادته التي هي العلم، وفي التعريف الثاني بواحدة من وظائفه وهي النّظر، وفي التعريف الثالث بواحد من مرادفاته وهو الذهن.

3. الاستدلال في سياق البرهنة:

بعدما تسنى لنا التأكّد من أن الاستدلال يستعمل في سياقات للدلالة على معنى الانتقال، ننتقل الآن إلى تعريفات أخرى تؤيّد الوجه الثّاني لاستعمال الاستدلال المتمثل في إحالته على معاني البرهنة والتّدليل.

إلى جانب ما أوردناه سابقا بهذا الخصوص، فإن أكثر التعريفات المتداولة، خاصة في المؤلّفات القديمة، هي كما ما يقول عنها شكري المبخوت: "الاستدلال على ما تفصح عنه الصّيغة في العربية طلب الدليل"[21]. وعلى هذا الأساس فإن الاستدلال عند ابن حزم الأندلسي مثلا هو :"طلب الدّليل من قبل معارف العقل ونتائجه"[22]. أو هو بصيغة أخرى "تقرير الدّليل لإثبات المدلول"[23]. أو كما ورد في كتاب الكليات:"الاستدلال لغة طلب الدليل ويطلق في العرف على إقامة الدّليل مطلقا"[24].

ثمة سؤال يفرض نفسه بعد إيراد جملة التعريفات السابقة هو: على ما نقيم الدّليل ولما نطلبه أو نطالب به؟

لعل الإجابة عن السؤال كامنة، أساسا، في المضمرات التي تنطوي عليها التعريفات السابقة؛ إذ إن طلب الدّليل وتقريره أو إقامته متوقفة، بالكامل وفي جميع

الأحوال، على وجود مسبق أو لاحق لما يمكن التّعبير عنه عموما: بالنتيجة؛ نتيجة يمكن الخلوص إليها إمّا من دون الإفصاح عن السبل والوسائط (عناصر الانطلاق، المقدمات) التي أدّت إليها ومن ثم إضمارها، أو عن طريق ترتيب تلك السّبل والوسائط ترتيبا منطقيا متصفا بالدقة والصرامة اللّتين لا تتركان مجالا للثغرات والتناقضات. فترتيب السبل والوسائط، ومن ثمّ الإفصاح عنها بعد أو قبل النتيجة هو بعينه طلب الدّليل أو إقامته. فالاستدلال، في الأخير، كما هو وارد في معجم لغة الفقهاء هو"إقامة الدّليل على صحّة الدعوى"[25]؛ دون أن تفوت في هذا الموضع مسألة التّنبيه إلى أنّ الدّعوى التي نحن بصددها في هذا المقام أشمل وأوسع من الدّعوى الواردة في التعريف، فهي تشمل كل عناصر الوصول الخاصة بمختلف أنواع الاستدلالات، سواء أكانت تلك العناصر دعاوى أو معاني أو نتائج أو سلوكات معينة...إلخ.

هكذا يتبين إذن، بعد عرض مجموع التعريفات السّابقة التي كشفت عن كيفية استعمال الاستدلال في سياق الانتقال، ثم في سياق البرهنة والتّدليل، أن دلالته على الانتقال دلالة عامة وثابتة وحضورها دائم في جميع العمليات الاستدلالية. أمّا دلالته على البرهنة والتّدليل فهي دلالة إضافية زائدة عن الأولى يمكن التّعبير عنها بصيغة: تبرير الانتقال والبرهنة عليه. فكلّ استدلال انتقال، لكن ليس كل استدلال برهنة وتدليلا، بحيث ستتّسع دائرة الانتقال لتشمل جميع العمليات الاستدلالية من دونما استثناء، في حين تتقلّص دائرة البرهنة والتّدليل لتقتصر فقط على عمليات استدلالية خاصة، تعبّر عنها بوضوح العلوم بأنواعها؛ كون العلوم تتوفّر، في الغالب الأعمّ، على نسب مقبولة من الدّقة والموضوعية في ضبط طرق الانتقال من عناصر الانطلاق إلى عناصر الوصول؛ أي أنّها تسعى دوما لأن تكون نتائجها قطعية أو متّصفة على الأقلّ بدرجات عالية من الصّحة.

إنّ النّتيجة الحتمية التي تقود إليها الأفكار السابقة، هي أن القيام بالعمليات الاستدلالية لا يتوقف على بعض الأفعال الإدراكية دون سواها، بل يتعداها إلى جميع الأفعال التواصلية سواء أكان ذلك التّواصل إنساني، أو بين الإنسان وأشياء العالم

المحيطة به، أو حتى، إذا ما ذهبنا أبعد من ذلك، بين مكوّنات المادة الحيّة أو الصناعية. فالاستدلال "يشمل الصّور الاستدلالية الصناعية [...] بقدر ما يشمل أبسط ضروب الانتقال من حمرة الوجه إلى الخجل ومن تلبّد السّماء بالغيوم إلى هطول الأمطار ومن حكّ الأكفّ إلى وصول أموال ومن وقوع زقّ الطيور على ثياب الشخص إلى التّفاؤل باقتناء ملابس جديدة"[26]. وعلى هذا المنوال يمكن أن نوسّع من مجال العمليات الاستدلالية إلى ما لانهاية، لتشمل كل الآثار الناتجة عن تأويل مختلف العلامات، بدءا من أبسط الانتقالات إلى أعقدها. وعليه فإنه لا اختلاف مثلا، إذا ما نظرنا إلى الاستدلال من زاوية عامة، بين لبس المعطف بعد الإحساس بالبرد، وغلق النافذة بعد قول زميل "الجو بارد اليوم"، وحضور حفل صديق بعد قراءة الكلمات الموجودة على بطاقة الدعوة التي أرسلها إلينا، وبين القول بأن معاني الكرم والضّيافة هي المعاني المقصودة من قول قائل "فلان كثير رماد القدر". ويرجع سبب القول بعدم اختلاف الأمثلة السابقة، إلى أن عناصر الانطلاق والوصول والواسطة التي تمكّن من الانتقال، والتي تعدّ مكوّنات قاعدية لأيّ نظام استدلالي، متحقّقة في الأمثلة جميعها، بما فيها أمثلة شكري المبخوت. وعليه فإذا ما أردنا استخراج تلك المكوّنات في أيّ مثال من الأمثلة السابقة، وليكن ذلك في مثال الفعل الكلامي، فستكون النتيجة وفق الشكل كالآتي:

عناصر الانطلاق	الواسطة	عناصر الوصول
قول الزميل "الجوّ بارد اليوم"	ظروف المقام + الخلفية المعرفية للمخاطَب	غلق النّافذة

4. العلامة عند شارلساندرس بورس وعلاقتها بالاستدلال:

يبدو أنّ التّسوية بين الاستدلال والعلامة باعتبارها نتيجة عامة وصلنا إليها من خلال العرض السابق، قد ظهرت بصفة أكثر جلاءً، وفي مستويات عديدة، عند قطب من أقطاب السيميائيات العامة وهو شارل ساندرس بورس الذي نقتصر على بعض كتاباته وما قيل بخصوصها لتأكيد النتيجة السابقة وإثباتها. فأما ما تعلّق بالتّسوية

في جانبها الأكثر عمومية فبالإمكان إظهارها بعد الكشف عن التّداخل الكبير الحاصل بين الاستدلال وعلم العلامة إن على مستوى الحدود أو على مستوى المواضيع، وذلك باعتبار علاقتهما بالمنطق. وبخصوص الحدود بالذات سنسعى لإبراز التداخل الحاصل على مستواها بإيراد مقدمتين والنتيجة المترتبة عنهما.

تكمن المقدمة الأولى في كون أحد مفاهيم المنطق قد ضبط "لا على أساس التحرّي في ما هو حاصل فعلا، لكن على أساس إنجاز العملية الاستدلالية التي بها ينتقل الفكر من المعلوم إلى المجهول"[27]. وبهذا سيكون عمل رجل المنطق متمثلا، بصفة أساسية، في دراسة العمليات الاستدلالية الفعلية التي نقوم بها في حياتنا اليومية بغرض الكشف عن صورة أو بنية يجري الاستدلال وفقها، ثمّ التحقق من سلامة العملية الاستدلالية[28]. وبناء على ما سبق يمكن القول، بصيغة مختصرة للغاية، إن "المنطق هو علم الاستدلال"[29].

أما المقدمة الثانية فتكمن في إجماع أغلب دارسي فلسفة بورس على أن علم العلامات عنده يلتبس التباسا دائما بعلم المنطق، إن لم يكن هو العلم ذاته في نهاية الأمر. إذ يقول جيرار دولودال Gérard Deledalle بهذا الصّدد: "إن السيميوطيقا، التي هي المنطق مأخوذ في معناه العام، هي نظرية العلامات"[30]. وفي الإطار نفسه دائما تقول كلودين تييرسولين Claudine Tiercelin : "سيفوتنا معنى المشروع السيميائي البورسي إن نحن نسينا أن هذا المشروع لن يأخذ معناه إلا بين أحضان المنطق والأنطولوجيا، وفعلا فإن بورس قد فهم دائما وأبدا العلامات في علاقتها بالمنطق قبل أي شيء آخر"[31]. لتضيف في موضع آخر قائلة: "قد أضحى المنطق، ومن ثمّ قسمه الأكثر صورية وشكلنة، يعرّف باعتباره سيميائيات، لكن هذا المنطق لا يحوي كل السيميائيات كون الأمر يتعلّق فقط بتلك السيميائيات التي تطلق عليها تسميات: السيميائيات الشّكلية، العامة،[...] أو حتى العلم النظري للعلامات عامة"[32]. ويبدو، في الأخير، أن المصدر الجامع للأقوال السابقة هي كتابات بورس نفسه، حيث يقول في أحدها: "سيكون الشخص الذي يبحث في إحالات الرموز على مواضيعها مجبرا على القيام

بدراسات جديدة تخص جميع فروع النظرية العامة للعلامات. ولهذا السبب سأعطي، بكل طواعية، لكتاب المنطق الذي أنا بصدد كتابته عنوان: المنطق باعتباره سيميائيات"[33]. ليضيف في موضع آخر، بتعبير أكثر وضوحا: "ليس المنطق في مفهومه العام، كما أعتقد أنني قد أوضحت، إلا اسما آخر للسيميوطيقا"[34].

إن النتيجة التي ستترتب عن التسليم بأن المنطق هو علم الاستدلال، وأن السيميائيات اسم آخر للمنطق، هي التسليم بداية بأن علم الاستدلال والسيميائيات بمثابة أسماء أخرى للمنطق، والتسليم، في آخر الأمر، بأن السيميائيات بمثابة اسم آخر لعلم الاستدلال.

يستدعي، بالضرورة، تداخلا آخر في المواضيع بمنطلقاتها وأهدافها. فأما ما تعلق بإظهار تداخل الأهداف، الذي سيصاحبه فيما يبدو إظهار تداخل المنطلقات، فإنها لا تختلف، في جوهرها، عن أهداف المنطق الأساسية المتمثلة، حسب بورس، في: "تحليل الفكر والتعرّف على ما يكوّنه"[35]. وعليه فإن التّسليم بما قاله بورس آنفا إلى جانب التّسليم بأن الفكر غير قابل للتجربة والملاحظة المباشرتين سيقود، في مقامنا هذا، إلى طرح السؤال الآتي: ما هي المادة التي يشتغل عليها المنطق في سعيه الدءوب لكشف خبايا الفكر وأسراره ؟

يكمن القسم الأوّل من الإجابة في بعض ما ذكر آنفا من أن الخطوة الأولى والأساسية التي لا بدّ لرجل المنطق من اجتيازها، هي إحصاء العمليات الاستدلالية الفعلية التي نقوم بها في حياتنا اليومية ثم دراستها قصد الكشف عن بنيتها؛ بنية لا تعدّ، في الأخير، سوى محاولة لشكلنة الفكر وترجمته واستجلاء لطرق اشتغاله استنادا على تجلياته الخارجية. إضافة إلى ذلك، يمكن إيراد نصوص أخرى تؤكد بدورها على أن المادة الأساسية التي يشتغل عليها المنطق إنما هي العمليات الاستدلالية الفعلية، ولعل أوكد تلك النصوص نص البعزاتي حينما قال: " إنه مهما حاول المنطق الصوري أن يعبر عن دقائق الاستدلال الفعلي فإنه لن يفلح إلا جزئيا. ولا يجب أن يؤخذ

هذا العجز كذريعة لكي لا يحاول المنطق التّقرب من الاستدلال الفعلي من أجل فهمه أحسن مادام أنّه زعم دائما أنّه يترجم هذا الاستدلال"[36].

إذا انتقلنا الآن إلى علم العلامة بمنطلقاتها وأهدافها، كما أرادها بورس أن تكون، فأول الأمور الجديرة بالانتباه هي التعريفات الكثيرة المؤكدة على أن البحث السيميائي لا يختلف في عمقه عن البحث في الفكر والإدراك وطرق اكتساب المعرفة. ومرد ذلك كون "السيميائيات عند بورس غير قابلة لأن تفصل عن الفكر. إنها تقدم الشروط المنطقية للوجود، وهذا يعني أنها ليست شبكة يتم تطبيقها على الواقع، إنها خلاف ذلك تحلل سيرورة اكتساب المعرفة"[37]. وعليه يمكن القول، باطمئنان، "إن الحديث عن سيميائيات بورس هو حديث عن تصوّره لعملية الإدراك"[38]. أو إن السيميائيات "سيرورة لتحويل العالم من الحالة السديمية والأحادية وانعدام الشكل إلى ما يحدد الأشكال المختلفة للإدراك"[39]. وعليه يمكن القول بكل بساطة إن "السيميوطيقا شكل للفكر"[40].

لا يمكن البتة عد الأقوال السابقة المحددة للأهداف العامة لسيميائيات بورس، أقوال مجانية أو أحكام قيمة، كونها ستجد، في النهاية، سندها الواضح والقوي في كتابات بورس نفسه، فحديثه في تلك الكتابات سواء أكان حول العلامة أو حول المقولات الفانيروسكوبية (catégories phanéroscopiques) التي أسس عليها نظريته في العلامة بأبعادها الثلاثة، أو حول السيميائيات بشكل عام سيقود، في النهاية، إلى استخلاص الأهداف السابقة. فيقول مثلا بخصوص علاقة الفكر بالعلامات وبالتالي إظهار منطلق علم العلامات وأهدافه: "إذا كان الفكر غير متجل في الخارج عبر العلامات، لا نستطيع قول أي شيء أو معرفته. إن الفكر الوحيد الذي نعرفه لا يمكن أن يكون، إذن، سوى فكر بالعلامات."[41] ليضيف في موضع آخر: "إذا رغبنا في تحليل الظواهر الذهنية أو العقلية، فإن أنجع السبل للقيام بذلك هي دراستها لا من الداخل بل من الخارج؛ أي دراستها في العلامات وعبر النشاط السيميائي"[42]. إنه بالإمكان، إضافة إلى ذلك كله، استخلاص هدف بورس من بحثه السيميائي حتى

من تعريفه للفانيروسكوبية التي يقول بخصوصها: "الفانيروسكوبية (phanéroscopie) وصف للفانيرون (phanéron) الذي أعني به المجموع أو الكل المشترك الموجود في العقل، مهما كانت صفة ذلك الكل ومهما كان معناه، ومن دون أي اعتبار أيضا لمطابقته أو عدم مطابقته لشيء واقعي"[43].

نصل الآن، بعد استجلاء التداخل الكبير الموجود بين علم الاستدلال والعلامة، إن في المواضيع أو المنطلقات أو الأهداف، إلى محاولة تقريب صورة التداخل تلك بالتحقق من مدى صحة التّسوية بين مفهوميهما. وتجدر الإشارة، بداية، إلى أن تلك التسوية قد كانت محل إشارات وضعها العديد من الدارسين، إذ يقول، مثلا، شكري المبخوت: "مفهوم الاستدلال، شأنه شأن العلامة والتمثيل"[44]. أما أمبرتو إيكو فقد تعدى مجرد الإشارة إلى محاولة الكشف عن "الطبيعة الاستدلالية التي تميز العلامة "[45] بتخصيصه في كتابه الموسوم "السيميائيات وفلسفة اللغة " فصلا كاملا للموضوع بعنوان " العلامة والاستدلال"[*]، حيث يقول في أحد النّصوص مستنتجا: " الفكرة الأصلية للعلامة لم تتأسس على التّساوي وعلى التّعالق القار والمحدد من قبل السّنن وعلى التكافؤ بين العبارة والمضمون، بل إنّها تتأسس على الاستدلال"[46].

إن الاستدلال، فضلا عما سبق، عبارة، كما هو الحال في العلامة، عن نظام ثلاثي؛ نظام لا يختلف في عمقه عن نظام العلامة بمكوّناتها وطريقة اشتغالها. فإذا كان الاستدلال مشروطا في تحققه، كما أسلفنا ذكره، بتوفر ثلاثة عناصر: موضوعات فيزيقية، ناحية فيزيولوجية، وأخرى سيكولوجية، فإن تكوين العلامة مشروط، كذلك، بوجود العناصر السّابقة نفسها؛ لأن العلامة هي في المقام الأول "نمط خاص للتّركيب يتمّ انطلاقا منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التّمثيلات العلامية التي تغطي مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل"[47]. إضافة إلى ذلك فإن تعريف بورس للعلامة مستوحى من "الترابط الثلاثي بين عناصر الإدراك [هي نفسها عناصر الاستدلال]. فـ "الفكر" (الذي هو من نظام الثالثانية) [الناحية السيكولوجية]

يستحوذ على الموجودات (التي هي من نظام الثانيانية) [الموضوعات الفيزيقية] عبر الممكنات (التي هي من نظام الأولانية) [الناحية الفيزيولوجية]"[48]*.

واضح أن التّسوية التي تمّ الكشف عنها في الفقرة السابقة متعلقة فقط بالأبعاد العامة لكل من الاستدلال والعلامة؛ أي أنها تسوية بين مفهوم الاستدلال باعتباره انتقالا من عناصر انطلاق إلى عناصر وصول عبر واسطة، ومفهوم العلامة باعتبارها إحالة ممثل على موضوع عبر مؤول. لكن إذا ما استرجعنا الآن ما قيل بخصوص الاستدلال في أنه لا يستعمل للدلالة على الانتقال فقط، بل يستعمل أيضا للدلالة على البرهنة والتدليل، فإن السؤال الذي لا مناص من طرحه في مقامنا هذا هو الآتي: هل يمكن إيجاد دلالة البرهنة والتدليل في العلامة وفق تحليل بورس لها؟

يمكن القول، بداية، إن تحليلات بورس للعلامة، لا تكشف فحسب عن دلالة البرهنة والتدليل بشكل عام، إنها تحاول، أكثر من ذلك كله، وضع قائمة كلية ونهائية لجميع أنواع الاستدلالات، سواء أكانت تلك الاستدلالات بسيطة أو ظنية أو قطعية أو منطقية أو من طبيعة استقرائية أو استنباطية أو تمثيلية، "فكل تقدم في حركة السيميوزيس، وكل سيرورة انتقال سواء أكان ذلك داخل العلامة الواحدة أو بين مختلف العلامات عبارة عن استدلال"[49].

لا يعني ما لمحنا إليه سابقا تتبع جميع أنواع الاستدلال التي تكشف عنها تقسيمات بورس للعلامة الكثيرة والمتشعبة والتّوسع فيها، ذلك لأن مسألة كهذه ستدخلنا في قضايا منطقية بحتة ومعقدة، بعيدة كل البعد عن دائرة اختصاصنا. وعليه سنكتفي، قصد إتمام الحديث عن الاستدلال في علاقته بالعلامة، بالإشارة إلى أن دلالة البرهنة والتّدليل المستخلصة من مفهوم الاستدلال، تتجلى بشكل مفصّل في البعد الثالث للعلامة؛ أي في بعد المؤول. فالمؤول إذا ما نظرنا إليه، بداية، باعتبار تفرّعه إلى أوّلانية (الخبر) وثانيانية (التصديق) وثالثانية (الحجّة)، يمكن عدّه بمثابة وصف لثلاث عمليات استدلالية مختلفة من حيث قوة تبرير ربط ممثّل بموضوعه؛ بحيث ستتدرج هذه العمليات من "البرهنة في حالتها الدّنيا"[50]، التي تمثّلها أوّلانية

الثالثانية (الخبر)، إلى أن تصل قوة البرهنة إلى ذروتها في ثالثانية الثالثانية (الحجة) التي تتطابق، في عمقها، مع مفهوم البرهان والقانون[51].

أما إذا نظرنا إلى المؤول باعتبار تفرعه إلى أنواع[*]، فإن أهم ما تفصح عنه تلك الأنواع، إضافة إلى إمكانية عدّها هي أيضا كـ "تراتبات الاستدلال ودرجاته"[52]، هي طبائع الاستدلال وأنواعه. إذ يمكن استكشاف مثلا الطبيعة الاستقرائية للاستدلال في المؤول الدينامي[53]؛ كون هذا المؤول يشير "إلى كل المعلومات السابقة [...] ويستدعي ما يسميه بورس بالتجربة المحيطة"[54]، وسوف لن يأخذ صفة الدينامية، أي طبيعته الاستقرائية إلا بـ "استحضار المخزون الثقافي الذي يحيط بالعلامة من كل الجوانب"[55]. أما إذا حاولنا الآن استكشاف الطبيعة الاستنباطية للاستدلال فسنجدها بارزة مثلا في المؤول النهائي الثالث، كونه لا يحتاج إلى أي مؤول كي يكون، ولا يتطلب كذلك أية تجربة، فهو، بتعبير جيرار دولودال، استنباطي بشكل بات[56].

نخلص بعد هذا العرض الذي تدرجنا فيه من محاولة البحث عن مفهوم الاستدلال، إلى استجلاء علاقته بالدليل كمصطلح تراثي، ثم علاقته بالعلامة كمصطلح حداثي، إلى النتائج الآتية:

إن الاستدلال والدليل والعلامة، بصفة عامة، مصطلحات مختلفة تشير، في عمقها، إلى مفهوم واحد. حيث تبين أن أهم الأمور البارزة التي تلتقي فيها هذه المصطلحات إنما هو تعبيرها عن النظام والطريقة التي يشتغل وفقها الفكر. فالبحث في دقائق هذه المصطلحات وتفاصيلها، إنما هو، في الحقيقة، محاولة لترجمة الفكر وفهمه عبر دراسة تمظهراته الخارجية. وعليه يمكن، من ناحية، فهم سبب اشتراك الاستدلال والدليل والعلامة في النواة الدلالية التي تحيل خصوصا على نظام مشكل من مكونات ثلاثة. ويرجع سبب الاشتراك، فيما يبدو، إلى كون الاتصال الكثيف والدّائم للفكر بالعالم المحيط به، وما ينجر عن ذلك الاتصال من نتائج وآثار وسلوكات واعتقادات وتحصيل معارف، هو المدار العام الذي يعبّر عنه أي نظام من الأنظمة السابقة. ويمكن، من ناحية، أخرى فهم سبب القول بأن الاستدلال

والسيميائيات عبارة عن منطق أو اسمين آخرين له، لاشتراك الجميع في موضوع مركزي متمثل، بشكل أساسي، في السعي الدءوب للكشف عن كنه العقل وخباياه.

إذا أردنا الآن استخراج الفكرة الجوهرية الجامعة بين التعريفات السابقة الخاصّة بالاستدلال. أي بتعبير آخر، إذا ما حاولنا صياغة تعريف بسيط وعام له، فإن أهم الأمور التي يجب الإشارة إليها، بل التركيز عليها، قبل تلك الصياغة، هو أن تعريف الاستدلال، بصفة عامة، لا يختلف عن تعريف العلامة. وعليه يمكن القول إن أهمّ ما تحيل عليه كلمة "استدلال" إنما هو إحالتها بالخصوص على: نظام مشكّل من ثلاثة مكوّنات: أوّل وثان وثالث. فأمّا عن طبيعة هذه المكوّنات فبعضها عائد إلى ما هو فيزيولوجي ذهني والبعض الآخر إلى ما هو عياني*. سينشأ عن احتكاك المكون العياني والمكون الفيزيولوجي والتأثير المتبادل بينهما حركية ودينامية، أو بتعبير دقيق، سيرورة منتجة تؤدي إلى خلق مكوّن ثالث (مكون ذهني) يكتمل به النّظام الاستدلالي. فإن بقي هذا النظام في ذلك المستوى (السيرورة المنتجة) فهو إذن انتقال من شيء إلى آخر عبر واسطة، وإن ارتقى إلى محاولة تعليل الانتقال فهو انتقال أو سيرورة منتجة مسبوغة بالبرهنة والتدليل.

الهوامش:

1- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ط5، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997، ص 246.

2- بناصر البعزاتي، الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 237.

3- ينظر: شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ط1، دار المعرفة للنشر وكلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة (تونس)، 2006، ص 18.

4 - Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, édition Seuil, Paris, 1996, p49.

5- Le petit Larousse illustré, Larousse, paris, 2001, p 544 .

6- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج وآخرون، ط1، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996، ص 152.

7- سهيل ادريس، المنهل: قاموس فرنسي عربي، ط35، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص29.

8- م. ن، ص656.

9- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 162.

10 - Voir: Jayez. J, L'inférence en langue naturelle, Hermes, Paris, 1988, p 15.

نقلا عن: شكري المبخوت، م س، ص 19.

11- سمير عبده، التحليل النفسي لقوة الاستدلال، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1994، ص ص 5- 6.

12- ينظر: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني أبو الفيض، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.م.ن، د.ت، ج1، ص 24.

13- التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص 152.

14- م.ن، ص ن.

15- م.ن، ص ن.

16- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص 38.

17- سيف الدين أبي الحسن علي بن أبي علي بن محمد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، راجعها ودقّقها مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ج3، ص34.

*- يقول التهانوي معرّفا الدلالة: "هي على ما اصطلح عليه أهل الميزان والأصول والعربية والمناظرة أن يكون الشيء بحاله يلزم من العلم به العلم بشيء آخر [...] والشيء الأول يسمى دالا والشيء الآخر يسمى مدلولا. والمطلوب بالشيئين ما يعمّ اللفظ وغيره". التهانوي، م.س، ص 787.

18- جيرار دولودال، بالتّعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات: مدخل إلى سيميوطيقا شارل س.بيرس، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بوعلي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000، ص 67.

19- نصر حامد أبو زيد، "العلامات في التراث: دراسة استكشافية"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 78.

20- الجاحظ، الرسائل: الرسائل الكلامية – كشاف آثار الجاحظ، قدم لها وبوبها وشرحها: علي أبو ملحم، ط3، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1995، ص ص 128- 129.

21- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 18.

22- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، تقديم: إحسان عباس، تحقيق: أحمد محمد شاكر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ج1، ص 39.

23- أبو الفيض، تاج العروس من جواهر القاموس، ج1، ص 24. ينظر أيضا: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي،كتاب الكليات، تحقيق: عدنان درويش- محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1419هـ- 1998م. ص 114. ينظر أيضا: علي بن محمد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1405 هـ، ص: 34- 87.

24- الكفوي، م س، ج1، ص159. ينظر أيضا: التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص 151.

25- محمد رواس قلعه جي، حامد صادق قنيبي، معجم لغة الفقهاء عربي - انكليزي مع كشاف إنكليزي– عربي، ط2، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص 60.

26- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 19.

27- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر،تونس؛ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 49.

28- ينظر: أحمد أنور أبو النور، المنطق الطبيعي: دراسة في نظرية الاستنباط الأساسية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993، ص 75.

29- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1998، ص 89 .

30- جيرار دولودال بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات: مدخل إلى سيميوطيقا شارل س.بيرس، ص 13.

31 -Claudine Tiercelin, C.S.Peirce et le pragmatisme, 1re édition, Presses Universitaires de France (P.U.F), Paris, 1993, p 46.

32 -Ibid, p 45.

33 - Charles S. Peirce, écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, édition du Seuil, Paris, 1978, p 50.

34- تشالز ساندرس بيرس، "تصنيف العلامات"، ترجمة: فريال جبوري غزول، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 137.

35 -Claudine Tiercelin, C.S.Peirce et le pragmatisme, p 78.

36- بناصر البعزاتي، الاستدلال والبناء: بحث في خصائص العقلية العلمية، ص 79.

37 -Jean Fisette, Introduction à la sémiotique de C.S.Peirce, Collection " études et documents", Montréal, Québec, 1990, p 5.

38- سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- لبنان، 2005، ص72.

39- سانكدو كيم، "حول مشروع تاريخ السيميوطيقا. أسئلة وقضايا إبيستيمولوجية"، ترجمة محسن أعمار، مجلة علامات، العدد 21، http://saidbengrad.free، نوفمبر 2003

40 -Ibid.

41 -Claudine Tiercelin, C.S.Peirce et le pragmatisme, p 55.

42 -Ibid, p 55.

43 -Charles S. Peirce, écrits sur le signe, p 67.

44- شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 17.

45- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص 205.

*- يمتد الفصل من الصفحة 43 إلى الصفحة 114. الكتاب المترجم.

46- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص 204.

47- سعيد بن كراد، "المؤول والعلامة والتأويل"، مجلة علامات، العدد 9، http://saidbengrad.free

48 -Ibid.

*- لا تنتمي العبارات الموجودة بين المعقوفتين إلى النص المستشهد به. إنها إضافة من عندنا بهدف المقارنة بين أبعاد العلامة وعناصر الاستدلال.

49 -Jean Fisette, Introduction à la sémiotique de C.S.Peirce, p 68.

50- سعيد بن كراد ، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ص 123.

51- ينظر: جيرار دولودال بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 79.

*- يتفرع المؤول إلى المؤول المباشر والمؤول الدينامي والمؤول النهائي. ينفرع المؤول الدينامي إلى مؤول دينامي أول وثان. ويتفرع المؤول النهائي إلى مؤول نهائي أول وثان وثالث. ينظر: م.س، ص ص 97- 98.

52- محمد مفتاح، "مفهوم الحقيقة عند شارل. س.بورس"، مجلة فكر ونقد، العدد 2. سبتمبر 1997. http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/n02_03miftah.htm

53- ينظر: سعيد بن كراد ، السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ص 99.

54- م.ن، ص.ن .

55- م.ن، ص 96.

56- ينظر: جيرار دولودال بالتعاون مع جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 98.

*- لا يعني القول بأن من مكونات الاستدلال ما هو ذهني وما هو عياني إغفال العمليات الاستدلالية العقلية التي تكون فيها المكوّنات جميعها ذهنية. وهو ما يسمى عادة بالتأمل الفكري المجرد.

النّص الأدبي الإلكتروني وعلاقته بنظرية التلقي

أ.بوقرومة حكيمة
جامعة المسيلة

لقد شغل تحليل النّص حيزا كبيرا من البحث المنهجي المعاصر، وبدت المناقلة المنهجية بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة تميز النقد المعاصر، خاصة نقد القرن العشرين، فأظهرت المناهج الحديثة سعيا كبيرا إلى وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة.

ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النصوص، وكأنّما يستدرك بعضها بعضًا في حركة مستمرة، فقد أمعنت المناهج السياقية النظر في خارج النص، بينما جاءت المناهج الداخلية لتصححه في مقاربة للنص تقصي الخارج بما في ذلك المؤلف ومتلقي النص، ومن ثم حدثت المناقلة الأوسع التي غاصت في بنية الأدب بذاتية المتلقي، فأصبحت دائرة العمل الفني تشع من خلاله ليرسم مقاربة جديدة في الخريطة النقدية الحديثة، ليبدأ علاقة تحاور مع النّص، ولعلّ نظرية التلقي هي «الرهان المعرفي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النّص، القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة»[1].

اهتمت اتجاهات ما بعد البنيوية بالمتلقي، فحاولت تصحيح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، التي من أبرزها الضمنية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ، فجاءت كرد فعل حاد على الانغلاق النصي[2]، وقد تمثلت هذه الاتجاهات في أربع نظريات مهمة هي: القراءة والتلقي، التفكيك، التأويل، والسيميولوجيا[3] وكلها

لها دور كبير في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة، وهي تنظر إلى النص على أنه مستوى يفيد القراءة، ولا يختزل دور القارئ في الكشف عنه، مما أحدث تطورا في النظرية الحديثة.

إنّ الاهتمام بالقراءة والقارئ قد شغل بال الكثير من الدّراسات المبكرة كنقد استجابة القارئ ودراسات الاتجاه البنيوي الذي يهتم بعملية القراءة خاصة "تودوروف" و"رولان بارت"، ودراسات السيميولوجيين ولاسيما "أمبرتو إيكو"، ولن يقف البحث إلاّ على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورًا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ما بعد البنيوية، وهي (نظرية التلقي) التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية لتدخل إلى فضاء النّص، لإعادة الاعتبار إلى القارئ الذي يعدّ من أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي.

إنّ ما يهمنا هنا هو كيفية دخول المتلقي إلى الفضاء النصي الذي لم يعد في عصر التكنولوجيا مقتصرا على الجاهز من المطبوع، بل على القارئ أن يتوغل بنفسه للبحث عن هذه النصوص، ويتعلق ذلك بالوسائل الحديثة ومدى استفادة الأدب من المعطيات التكنولوجيا وثورة المعلومات المعاصرة وانعكاس ذلك على عملية التلقي، على غرار ما حصل من تفاعل ونماذج بين النظريات الأدبية والنقدية سابقا والعلوم والنظريات الأخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وغيرها.

تعتبر هذه الدراسة كمحاولة للرد على أولئك الذين يرون أنه لا علاقة بين الأدب والتطور التكنولوجي، نظرا لاختلاف طبيعة كلّ منهما، فالأدب في ضوء التطور التكنولوجي الكبير وظهور شبكة الإنترنت، استطاع أن يستفيد من هذا التطور وأن يتأثر به تأثرا بالغا، لكونه لصيقا باليومي وغير منفصل عنه.

إنّ الأمر لا يتوقف على الأدب فحسب، بل على عملية تلقيه وعلى عناصر العملية الإبداعية، فما هي العلاقة القائمة بين فنية الأدب وعملية التكنولوجيا؟

إنّ التفاعل بين الأدب والتكنولوجيا ينتقل من الورقية إلى الإلكترونية، فالنص بدأ مع مرحلة الشفاهية، ثم انتقل إلى مرحلة الكتابة وحاليا المرحلة الإلكترونية،

التي شكلت انتقالا في حياة النص الأدبي من عهد إلى عهد، وهذا يعدّ طفرة كبيرة لها الأثر البالغ الذي يتجاوز نوع النصوص إلى طبيعتها، ومن هنا أصبح جهاز الكمبيوتر وسيطا بين المبدع والمتلقي، وكما استفاد المبدع من التقنيات الحديثة في تقديم نصوصه، كذلك استفاد المتلقي من هذه التقنيات في تلقي تلك النصوص، كالاستعانة بالصوت والصورة المتاحة له للتنقل عبر فضاء النّص.

إنّ هذه النصوص تحظى بتنّوع الجمهور وعالميته، وتنفتح على جميع الوسائط المتاحة، بحيث تتحول إلى عالم مسرحي متحوّل ومفتوح على كلّ الاحتمالات، محررة لغتها من قيود الزمان والمكان وقيود المادّة، وإذا كان المبدع سابقا يحتاج إلى مجموعة من الوسائط للوصول إلى جمهوره، فإنّ المبدع الإلكتروني لم يعد محتاجا إلى ذلك، بحيث أصبح مبدعا متعددًا من خلال ما وفره الأدب التفاعلي من إمكانية لكل شخص أن يختار المسار الذي يناسبه لإكمال النص.

وقد ترتب على هذا التطور تطور آخر على مستوى التلقي الذي انتقل من المتلقي الورقي إلى المتلقي الإلكتروني، بحيث نجمت عنه تغيرات تتمثل في تعددية الخيارات المتاحة أمام المتلقي الإلكتروني، إضافة إلى الوقت الذي أصبح ملكا لذلك المتلقي، فإذا كان النص الورقي منتهيا عند صدوره في كتاب، فإنّ النّص الإلكتروني قابل للتعديل سواء من قبل المبدع أو المتلقي، لكون هذا النص يتميز بالرحابة والاتساع، وهو نص قابل للتغيير مع كلّ قراءة، وبالتالي فهو نص غير مكتمل.

كما أنّ الفراغات الموجودة في النص الإلكتروني تكون مصحوبة بدعوات إعلانية للقارئ من قبل مبدعه لكي يحاول إكْمَالَهُ وفق ما يراه مناسبا، وقد اقتضى ذلك من المتلقي أن يكون واعيا بدوره، وعدم استسلامه لما هو موجود في النص، لجعله يكون أكثر مشاركة في العملية الإبداعية.

فالنّص حسب "أيزر" ينطوي على عدد من الفجوات تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات، لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهذا يعني أنّ النّص في رأيه يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، تتمثل فيما

يعرف عند "أيزر" بالقارئ الضمني[4]، وهذا له علاقة بتلك الدعوات الإعلانية التي يبثها المبدع الإلكتروني، ليكمل المتلقي الفراغ، كما أن هذا النوع من المتلقين له علاقة بالقارئ الضمني الذي أشار إليه "أيزر"، فكلاهما يبذل جهدا لملأ الفجوات المتروكة في النص، لجعل المتلقي مشاركا في بناء المعنى.

يذهب "سعيد يقطين" إلى أنّ زمن المطبعة والكتابة على الورق ذاهب إلى الأفول، نظرا للإمكانيات المدهشة التي يقدّمها الحاسوب لهذا النص من جهة العلاقة ما بين مبدع يقدّم نصا جديدا ومختلفا يتخطى ثلاثية: الكاتب – النص – المتلقي، التقليدية نحو رباعية: المبدع – النّص المترابط – الحاسوب – المتلقي، فالمتلقي سيتفاعل مع هذا النّص باعتباره أحد أطراف العملية الإبداعية من جهة، ومنتجا ثانيا للنص من جهة أخرى، وهذا لا يعني أنّ «الحاسوب كآلة للكتابة يتّسع لممارسات أخرى تؤثر في النص وفي مجمل العملية الإبداعية، فتدفع بها نحو فضاء من التفكير والبحث والفن والأدب والنظرية الأدبية »[5]، وهذا يعني أن نكون أمام رؤية وممارسة جديدتين للثقافة والفكر.

كما أنّه ينبغي الإشارة إلى أنّه ما كان يمكن الحديث عن النص الإلكتروني، لولا التطور الذي طرأ على مستوى النظرية والتعامل مع النصوص في الحقبة البنيوية، حيث اتسع مفهوم النّص ليشمل الكلمة والصورة الثابتة والمتحركة بالإضافة إلى الصوت، وبالتالي فإنّ هذا النص سوف يتيح للقارئ إمكانيات كبيرة للتفاعل والتعامل معه، وإنّه يتغير ويتطور بتطور الوسائط، لأنه يعطي إمكانيات مهمة للتحكم فيه وتوجيهه وفق متطلبات القارئ وتدخله فيه وفق ما يرافق حاجياته ورغباته، وهذا يستدعي خبرة أساسية في إجادة العمل على الحاسوب.

إنّ انتقال النّص من البيئة الورقية إلى البيئة الإلكترونية قد حمل معه الكثير من التحولات على صعيد التنظير حول مفهوم هذا النص الجديد، ممّا أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة تعبّر عن حيثياته وتصوراته الجديدة، فالنّص الإلكتروني متشعب ومتعالق مع عدّة قضايا كنظرية التلقي والنقد وغير ذلك.

وينبغي الإشارة إلى أنّ أدباء الإنترنت قد أصبحوا قارئين لأنفسهم أكثر من القراءة للأدباء المعروفين المنجزين، فالمبدع الجديد يقيم تناصا وحوارية نصوصية مع زملائه المبدعين الجدد، ممّا يضفي على الحركة الأدبية حركية أوسع، بدلا من عامل توفر النصوص بسهولة للقراء وبطريقة بسيطة بعيدة عن التعقيد، ولهذا فإنّ الشكل الجديد للأدب قادر على المحافظة على وجوده وعطائه وأثره في حياة الإنسان[6].

إنّ الشبكة الإلكترونية قادرة على الوصول إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين، لأنّ النص الإلكتروني لا يكلف متلقيه شيئا، مع ملاحظة ازدياد أعداد مستخدمي الإنترنت، بالإضافة إلى إبقاء النص على الشبكة، فالنص أصبح قابلا للتحول والحفظ والنّسخ وإعادة النشر مرارًا، ممّا يعني أن النّص أصبح في علاقة لا متناهية مع المحيط القرائي.

يحتل الحاسوب موقعا جوهريا في الإبداع التفاعلي بوجه عام، فهو أداة الإنتاج والتلقي في الوقت نفسه، وبدونه يستحيل التحدث عن هذا النوع من الإبداع، ومن خلال توظيف الحاسوب كوسيط للإنتاج والتلقي، يتبين لنا أن هذا التوظيف لم يؤد فقط إلى ظهور نمط إبداعي جديد فحسب، ولكنّه أدّى أيضا إلى بروز اختصاص جديد يتحدّد عبر اشتغاله بهذا النص الجديد، وهو ما يسمى "بالوسائط المتفاعلة"[7]، باعتبارها تتصل بالمجال الذي نؤطر ضمنه الإبداع أو التواصل بين المبدع والمتلقي والذي يتحقق باستخدام الحاسوب، وقد صار الأدب بمقتضاها يوظف الصورة والصوت إلى جانب اللّغة، ولهذا فقد جاءت الوسائط المتفاعلة لتعيد إلى الإبداع، وضمنه الأدب موقعه ضمن مختلف الوسائط، وإدماجه في هذا السياق في الوسائط وقد صارت تفاعلية، إذ لا يمكن لهذا التفاعل بين مختلف الأطراف (المبدع – النّص المترابط – المتلقي – الحاسوب) إلاّ أنّ يدفعنا إلى التساؤل عمّا أضافته هذه الوسائط المتفاعلة للإبداع والأدب وعمّا يمكن أن يجنيه المبدع والمتلقي من جراء تفاعلهما واستخدامهما لهذه الوسائط في التواصل؟

إنّ هذه الطريقة ترمي إلى تحقيق مقصد أساسي هو دفع كل من المبدع والمتلقي العربيين إلى تكوين فكرة وتحصيل معرفة أولى عن الإبداع التفاعلي وعن النص المترابط وعن الوسائط المتفاعلة، وإلى خوض غمار التجريب (تجريب مغامرة جديدة في الإبداع والتلقي) أي في التواصل.

إنّ الثورة المعلوماتية والوسائط المتفاعلة قد حوّلت العالم إلى قرية صغيرة، ولكن هذه القرية لا يمكن ولوج أسوارها بدون استيعاب واستثمار هذه التكنولوجيا المتطورة على النحو الأكمل، ليس على الصعيد الاقتصادي فحسب وإنّما على صعيد النص الأدبي أيضا[(8)].

والنّص المترابط مفهوم وضعه "تيودوره نيلسون" عام 1960م، ليشير إلى شكل للنص الإلكتروني، وتكنولوجيا المعلومات الجديدة بشكل جذري، وأسلوب النّشر[(9)] ولهذا عدّ الأدب التفاعلي أدبًا إلكترونيا، يعتمد على النشر الإلكتروني، وعلى تكنولوجيا المعلومات المعاصرة بكلّ ما تتيحه من إمكانيات الاتصال المتعددة.

إنّ الأدب التفاعلي لم يكن ليظهر لولا التطورات التي شهدتها وسائط الاتصال، وخاصة الحاسوب الإلكتروني في الفترة الأخيرة، وغالبًا ما يتضمن الكلام عن هذا الجنس الأدبي الجديد الإشارة إلى رواية "قصة الظهيرة" لميشيل جويس، التي ظهرت عام 1986م[(10)] بوصفها أوّل رواية تفاعلية، وقد فرض هذا النص الجديد شروطا جديدة للتلقي، فراح المنظرون يتحدثون عن قارئ المستقبل الجديد ومواصفاته، كإجادة التعامل مع الحاسوب الإلكتروني، ومعرفة لغته وامتلاك مهارات التصفح والبحث، والقدرة على الإبحار في عالم الإنترنت، والإلمام ببرامج الحاسوب الأساسية، وبمهارات بناء البريد الإلكتروني، وامتلاك عقلية تحليلية تركيبية، والحكم على قيمة ما يقدّم له[(11)]، وهذه الشروط هي شروط عامة للتلقي، وتنطبق على الأدب أيضا.

إنّ عملية التلقي المستقبلية هي إذن عملية تفاعلية، وإن قارئ المستقبل لن يكون بنفس الطواعية والتلقائية والاتكالية المعتادة في السابق، وهذا التصور الجديد تواجهه بعض المشكلات، فالأدب المطبوع ورقيا يعرف القارئ النشيط غير السلبي، وقد

نشأت نظريات القراءة والتلقي لمقاومة فكرة القارئ السلبي الخاضع للتلقين، فكانت فكرة الفاعلية هي المقابل الإيجابي للتصور السلبي القديم للقارئ في النظرية النقدية.

إنّ القارئ يظهر أثناء تلقي النّص بوصفه منتجا لا يقنع بكون النّص مجرد من القواعد الحاكمة، ويشترك بنشاطه هذا مع الأديب في لعبة الخيال، وإنّ جوهر فكرة تفاعل القارئ مع النص ليس جديدا على النظرية النقدية، وإنما الذي اختلف هو شكل التفاعل لا نوعه، وهذا يعني أنه ثمة نقاط مشتركة يمكن أن تمدنا من خلالها النظرية النقدية، التي باتت توصف بالتقليدية، لأنها ترتبط بالأدب المطبوع، الذي حلت نهايته بتصورات ومفاهيم تعين على فهم نشاط التفاعل الرقمي، بوصفه عملية اتصال تشمل النّص والقارئ اللذين يلح عليهما الخطاب النقدي الناشئ حول الأدب التفاعلي.

الهوامش:

1 – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 32.

2 – ينظر: م ن، ص ن.

3 – ينظر: م ن، ص ن.

4 – ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 1997، ص 147.

5 – سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، عرض وقراءة: عزت عمر، جريدة البيان، 2006/5/2م، العدد: 3، ص 8.

6 – ينظر: رامي أبو شهاب، النّص الرّقمي... تغيرات خطابات النقد والإبداع والتلقي،
http//www.al– watan.com/data/20080119/innercontent.asp ?val= culturel – 2.

7 – سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب 2005.

8 – ينظر: عزت عمران، من النص إلى النص المترابط للناقد سعيد يقطين إلى جماليات الإبداع التفاعلي.
http//www.anaween.net/index.php ? action =show Details & id=332

9 – ينظر: أحمد أحمد عبد المقصود، الأدب التفاعلي والنظرية النقدية.
Http//www.jehat.com/jehaat/ar/aljeha ahkhamesa/ahmed abdlmagsood.htm.

10 – ينظر: المرجع نفسه.

11 – ينظر: المرجع نفسه.

أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي

د. إسماعيل بن اصفية
جامعة عنابة

خضع النقد العربى الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين: أحدهما ذاتي، ممثلا في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويما نحويا وبلاغيا، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقافي العربي، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلا شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه غبد النبي اصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي الغربي والإفادة منه

فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية[1]. ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحيانا إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة والمازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي[2]، نظير طه حسين ومحمد مندور وأحمد ضيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية[3].

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، وأمدت الناقد بتصورات وأدوات شجعته على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحية بوصفها شكلا أدبيا مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين«المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»[4]. كما أن النقد - الوجه الثاني لعملة المسرح- الذي صاحب المسرحية عبر مسارها- رغم ضعفه وقصوره- كان هو الآخر مدينا إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في

التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطا ملحوظا في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيما ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها ماديا ومعنويا. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسلة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لا سيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

ولما كان برتولد بريخت (1889- 1956) ومسرحه الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالمسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياه وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين[5]. فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زادا مسرحيا كبيرا.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (1828- 1906)، وتشيكوف (1860- 1936)، وجورج برنارد شو (1886- 1950)، ويوجين أونيل (1888- 1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطورا ملحوظا بعد صدور مجلة "المسرح" التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنيا، فقد أتاح نشر مسرحية "مصرع كليوباترا" المجال واسعا لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا سيرة

هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساؤوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترة غرها جمالها، فضحّت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجلات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبد القادر ...

وخصصت مجلة "الكاتب المصري" قسما من أعدادها أسمته "شهرية المسرح"، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي[6]. وسارت مجلة "الكاتب"، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان "جولة في مسارح العالم"[7]. وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه "المسرح العالمي في شهر" يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينيات والستينيات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقا أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت- هي الأخرى- تطورا ملحوظا، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضا في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير

من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملحمي[8]، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقد الأرسطي، والاستجابة لما يطرحه المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فلقي المسرح الملحمي- مع مطلع الستينات- استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا، كما شهدت مدا اشتراكيا، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه «مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية»[9].

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال عليه، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عنه نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوو الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكره الوظيفة الاجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد الأربعينات ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينيات في مضمونه ما كان قد تبلور

لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينيات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع...»[10].

وبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه«باحث عن إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل»[11]. والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكرا وفنا، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثر بما يطرحه، لا سيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا- في بعض ملامحه- مألوفا لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي- وهي إحدى تقنيات هذا الشكل- فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أنشتاين، فقد كان يردد متباهيا : أنا أنشتاين الشكل المسرحي الجديد»[12].

وعلى نحو ما كانت درجة التأثر به متفاوتة لدى هؤلاء الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفة، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا

الفكرية للنص المسرحي، لا سيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغيير، ولكونه مسرحا يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حلّ لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، «قد أبى على مسرحه أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معا، كان مسرحه مسرحا للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها.»[13]

وهو مسرح مغري لأنه ثمّن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية[14]. وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية«أنا لا أهدف أن تدوم أفكاري فحسب، ... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»[15].

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، عبد المنعم تليمه وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قاضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفيها خيارات إيديولوجية، تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لا سيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكريا (باعتباره مسرحا اشتراكيا يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح

الملحمي إبداعا وتقويما كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينيات ذوي الاتجاه اليساري»[16].

وكان كتاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقاد في التعريف بالمسرح الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقاد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلا من أن يكون هؤلاء روادا يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وأبرز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعا لا روادا. فهل مردّ ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم أسرى لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم، فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك [17].

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة

أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من «ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائما هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه- بطبيعته- إلى ما هو خارج العمل الأدبي»[18].

والكثير مما نسميه نقدا مسرحيا بريختيا لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسيحيلة وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح[19] فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواترا في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لا سيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكّلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه. ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعلمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض الناقد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد

المسرحي العربي، الذي راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاها عاما في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصلطحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهما تقليديا خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغي هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحتفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية تترابط في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعا لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج "بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنون الجزء الأول بـ "الكلمة"، والثاني بـ "الموت"[20]، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية "ياسين وبهية"، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية "يا بهية خبريني" على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء[21].

واختار رؤوف مسعد لمسرحية "القناع والخنجر"- وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي- نظام المشاهد بدلا من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنوانا، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جدارا وهميا يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذرا مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصا التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي.

وبإسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل- الذي ظل مقطوعا في التجارب المسرحية السابقة- بين طرفي العملية الإبداعية (جمهورا وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدون، وجمهور، ومخرج، ومؤلف.

والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدرا محتوما، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضا في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد- كما كان في المسرح الأرسطي- متلقيا ومستهلكا سلبيا، بل أصبح شاهدا واعيا ومشاركا فعالا فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهدا محايدا وصامتا.

ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضا مسرحيا تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: «ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيذانا بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا - وما زالت أضواء الصالة مضاءة- الستارة تفتح وتغلق ... وبدا أن هناك خللا ما قد وقع في إدارة المسرح، إذ أن الستارة قد فتحت وما زال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدبر المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالبا من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتدادا للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة»[22].

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعدّ جزءا لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لا سيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بيرخت، وكان أحد كتابها ومفكريها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدرا محتوما، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس

الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية "عسكر وحرامية" لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية "القاعدة والاستثناء" لبريخت، «ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة»[23].

وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقا من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل "الصفقة" و"الأيدي الناعمة" و"أشواك السلام"، التي كانت انعكاسا مباشرا لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: «بعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لا بد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي ... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية "الإيدي الناعمة" التي تمجد العمل ومسرحية "الصفقة" التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه»[24]، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم[25].

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحت علق حسين مروة على مسرحية "الطعام لكل فم" للحكيم أيضا بقوله: «قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبير على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي». وأثنى على مسرحية "مأساة جميلة" للشرقاوي، لأنها تمثل - في نظره- أنموذجا لانفتاح

الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج[26]. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"، انتهى فيه إلى القول: «وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل»[27].

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياسا إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن "ياسين وبهية" تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول "أمين" الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيدا آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الانجليز والإقطاع . ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقا من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية "أهل الكهف" التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها «أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية»[28].

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل: «هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم ...»[29].

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة التفاؤلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموما، ونظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوعها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها.

وشيوع ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجة التي ركبها الجميع نقادا ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة .

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب «توجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق ...»[30]

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضْل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضارا

لشخصية الراوي، وأكثر توظيفا لها اقتداء ببريخت فقد افتتح مسرحية "ياسين وبهية" باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمرا جديدا على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلا بين أن تنجو بنفسها وتنفض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجذبها إلى نجدته...ولم يكن غريب أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه»[31].

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثر بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملا في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصياتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحث على شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابه "قالبنا المسرحي" الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقادا، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان "نحو مسرح مصري"[32]، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلا عن المسرح الغربي . وتناولها بعده سعد

الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد"[33]، وعلي عقلة عرسان في "الظواهر المسرحية عند العرب"[34]، معمقا فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدنا عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكريم برشيد في مؤلفيه "التنظير المسرحي" و"البحث عن المسرح العربي"، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات.

وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراد من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأصيله، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولا يزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكريا وفنيا، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلا قياسا إلى أثره على حركة التأليف والإخراج . فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقدا؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلا، بل إن كتاباته النقدية- على الرغم من قلتها- لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظريته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديدا، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعا وانحسارا على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية[35]، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف

عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام هذا المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج.

زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصوراته الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديدها، فالملحمية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عددا من المسرحيات الملحمية مثل "النار والزيتون"لألفريد فرج، و"آه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور، و"مأساة جيفارا" لمعين بسيسو، و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملحمية إلا أنها قومت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية "آه يا ليل يا قمر" السرد دون المسرحة عيبا فنيا، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملحمية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد[36].

والتزم الشرقاوي في "الفتى مهران" عددا من حرفيات المسرح الملحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قومها من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضا، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبد الرحمان الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضا بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية[37].

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دارستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي.

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينيات، ومارست تأثيرا في العملية المسرحية إبداعا ونقدا وإخراجا، إنه مؤسس لقيم مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

الهوامش والإحالات:

1- عبد النبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1، جامعة دمشق 1991، ص 44.

2- عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

3- تتبع الدكتور عبد المجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

4- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ص 17.

5- أهمها: فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هوايتنج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلاسكي.

6- حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، ص 28.

7- المرجع نفسه، ص 29.

8- يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964 - 1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه "الأركانون الصغير" ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.

9- طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأربد، ص 61.

10- السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الإسكندرية، ص 276.

11- المرجع نفسه، ص 276 .

12- فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.

13- تطور البناء الفني، ص 276.

14- حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة القاهرة، ص 345.

15- يوسف عيد، المسرح: الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 161.

16- تطور البناء في أدب المسرح، ص 276.

17- رشيد بوالشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي،ع 141 - 142، مارس 1983، ص299.

18- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص68.

19- كان فاروق الدمرداش سباقا إلى التعريف بمسرح بريخت على الخشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية "طبول الليل"، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية "الإنسان الطيب من شتزوان"، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص 65.

20- تخلى صلاح عبد الصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلى والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.

21. عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتي " آه يا ليل يا قمر" و" قولوا لعين الشمس"

22- تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص563.

23- محمود العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243

24- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د . ت، ص 121.

25- المرجع نفسه، ص 121.

26- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 348.

27- مسرح توفيق الحكيم، ص 191.

28- المرجع السابق، ص 258.

29- المرجع نفسه، ص 257.

30- المرجع نفسه، ص 258.

31- أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ص 28.

32- نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 330.

33 - نشر سعد ونوس - هو الآخر - مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق .

34- نشر علي عقلة عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

35- من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 65/64 خمسة وستون عرضا، شاهده مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضا ومائة وخمسون ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 71/70. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 230.

36- الدراما التجريبية، ص 93.

37- اتجاهات النقد المعاصر، ص 67.

الخطـاب الواصـف
عند "مصطفى ناصف"

أ. تيسوكاي كريمة
جامعة بجاية

إن قراءة **مصطفى ناصف** للنقد العربي القديم تجسيد لتوتّر العلاقة بين الذات العربية وتراثها، علاقة تعبّر عن أزمة تشعر بها الذات لذلك تجدها تبحث لها عن بديل من خلال التراث، تستطيع به الهروب من تبعيّتها للآخر ومواجهته في آن لكي تؤكّد وجودها. وقد تصدق معه مقولة **الجابري** في كتابه "*نحن والتراث*" حين يقول بأنّ القارئ العربي مثقل بحاضره، يطلب السند في تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته[1]، فهو يريد أن يجد فيه كل ما يفتقده في حاضره، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع، ولذلك تجده يسابق الكلمات بحثا عن المعنى الذي يستجيب لحاجته، يعيش القارئ العربي تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر والعصر يهرب منه إلى مزيد من تأكيد الذات. من أجل ذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيّف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع بعد إنجازه.

وقد يكون الآخر قابعا في الأنا لا خارجها، أي أن مشكلة الهويّة قد تكون بين الأنا وذاتها بقدر ما تكون بينها وبين الغير، وما بين الأنا وذاتها من التعارض هو بنسبة ما بينها وبين الآخر من التشابه. فإذا كانت محاولة تسييج الأنا ثقافيا في مواجهة الغير هي آلية من آليات الدفاع عن الذات، فإنها تشكّل في الوقت نفسه آلية يمارسها خطاب الهوية لحجب هذا الاختلاف الأنطولوجي الذي يخترق كل هوية[2].

إنّ مساءلة التراث النقدي العربي ليس أمرا يسيرا ، فكل قراءة للتراث إنما تنطلق من وعي القارئ بذاته ، فما دام التراث منسوبا إلى الذات العربية فقراءته تبقى قراءة للذات القارئة نفسها ، ويبقى السؤال الذي يحرك فينا الوعي بالتراث وبالتالي بذواتنا هو : كيف نقرأ التراث و بأي منهج؟

وقد آثرنا مقاربة الجانب التلفظي في الخطاب النقدي **لمصطفى ناصف**، وتحديدا من خلال كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" بحثا عن قرائن تزيد من تعميق صورة الخطاب النقدي وتستجلي معالمه وحدوده، فقضية تحليل الخطاب تطرح من جهة التلفظ إمكانية متعدّدة وخصبة لفهم الخطاب وآليّات إنتاجه ، ورغم أنّ تحليل التلفظ في أيّ خطاب قد يتّخذ صبغة لسانية محضة ، فإنّ هذا التحليل يسمح بفتح حدود الخطاب على مجال خارجي هو مجال براجماتي إذ أنّ فعل الكلام ما هو إلاّ إعادة إنتاج لوضع قائم بين الذات المتكلّمة والمتلقي في شروط تسمح بإنجاز فعل الكلام وتداوله[3] ، فقد يكون بحث التلفظ بحثا متخصّصا ذا غايات لسانية برجماتية وقد يكون بحثا مساعدا ومجرّد إضاءة لبحث آخر وهو ما نتوخّاه أي أنّنا لا نفصل القول ولن نتتبّع الدقائق والتفاصيل ، ولكن سنكتفي بما هو دال ومؤثّر وملائم لما نروم الوصول إليه. فمظاهر التلفظ في الخطاب النقدي **لمصطف ناصف** لا تعنينا في ذاتها ، ولكن تهمّنا بما تشير إليه من موقف نقدي.

- شرعية الخطاب الجماعي:

يقيّد الخطاب النقدي الناصفي المتلقي ويمنعه من الجدال ، ويكسب الناقد منطق الاستمالة لا الإقناع ، ونراه يكشف نفسه بدءا من مستوى التلفظ حين يقدّم لنا صورة ناقد لا يملّ من إسناد أفعال الكلام إلى ضمير الجماعة وإرجاع الخطاب إلى فعل هو إرادة الجماعة ورغبتها ومشاعرها يقول:

- «لقد اغتر**بنا** عن النقد العربي أو بعض فصوله لأ**ننا** لم **ن**ستطع تقدير أهمية مصطلحات تبدو غريبة ، إ**ننا** **ن**ريد أحيانا أن **ن**عيش في دائرة ضيّقة...»[4].
- «إ**نّنا** **ن**بتهج بالشعر و**ن**رتاب في قرارة عقول**نا** في أمر الشعر...»[5].

- «النقد العربي مظلوم، ظلمه استعمالـ**نا** المستمر لكلمة التشبيه والتصانيف المشهورة التي التقطـ**نا**ها وعبد**نا**ها...»[6].

فمصطفى ناصف يحاور متلقيا لإبهاره وإمتاعه واستمالته فيبدأ بالتّماهي معه في ضمير "نحن" مرورا بمخاطبته شخصيا:

- «**وأنت** إذا اقتطعت البيت على نحو ما صنع عبد القاهر لا **ت**ملك– في غالب الأمر– أن **ت**ختلف معه»[7].
- **أنظر** فيما تعاور كلمة الشمس من أجواء، و**إنظر** إلى حرص عبد القاهر على أن يتولاها العناية...»[8].

فالناقد حين يخبر بما يجول في نفسه ويعرّي مكامن الذات، يعتقد أنّ الإخبار يكتسب أهمية أكبر إذا ما تموقعت خلف رأي جماعة أو رأي شخص آخر يمثّلها **كعبد القاهر**، ففي تحليله لبيت **المتنبي**:

فليت طالعة الشمسين غائبة   وليت غائبة الشمسين لم تغب[9]

يرى أنّ **المتنبي** يحلم بتغيير النظام والسنن المعهود، وما عبّر عنه **عبد القاهر** *بالمجاز* ما هو إلاّ مناوأة العرف الواقع والمسافات المفروضة. وقد آخذ الشرّاح – كما أسماهم– لأنهم لم يروا في هذا البيت غير جعل المرثية وشمس النهار شمسين. لكن العودة إلى «*أسرار البلاغة*»[10] تكشف لنا أنّ **عبد القاهر** نفسه ذهب هذا المذهب، عكس ما ادّعى **مصطفى ناصف** الذي يصر في كل مرّة أنّ **عبد القاهر** إنّما يقصد شيئا آخر وراء ذلك. ثمّ يقول: «**زعم** عبد القاهر أنه يحتفل بالتشبيه والتثنية والتكامل»[11]، وكأنّ الناقد يعرف في قرارة نفسه أنّ **عبد القاهر** لم يذهب مذهبه فيبرر ذلك بقوله "زعم". فما الذي كان يمنع **مصطفى ناصف** من أن ينسب آراءه إليه دون أن يدخل **عبد القاهر** في الأمر؟ أكانت تلك وسيلة منه لإعطاء نوعا من الشرعية لحديثه؟ أم هو موقف مضاد من **عبد القاهر** نفسه، وعدم رضا بما يقول فقوّله ما لم يقل؟ أم أنه يكفي **عبد القاهر** استشهاده بهذه الأبيات التي أعجب بها **مصطفى ناصف** وأشبعت رغبته وأفكاره فكانت على المقاس تماما؟

لا يختلف اثنان في مؤسّسية الجهد الجرجاني في الفكر البلاغي العربي وتأثيره فيمن بعده من البلاغيين الذين اجتمعوا على أهمية ما قام به فمنهم من ظلّ وفيّا له ففسّر وشرح ولخّص، ومنهم من انطلق منه على أساس أنه القاعدة التي سيسافر منها إلى عوالم أرحب، يأخذ فيها الموضوع البلاغي حيّزا جديدا للاستثمار بما يناسب القدرات الإبداعية للفكر المعاصر.

لكن رغم أسبقية أفكار **عبد القاهر الجرجاني** فإنها لا تعكس بالضرورة تطابقا مع النظريات الحديثة والمعاصرة، كما يذهب البعض، بل تمثّل الفهم العربي لمختلف القضايا النقدية الخاصة بالنصوص الإبداعية والدينية العربية. ولا يجب اعتبار عدم تجاوب بعض أفكار **الجرجاني** مع الفكر النقدي الحديث والمعاصر انتقاصا من قيمة هذا الباحث الجليل بل كانت اجتهاداته خاضعة لسياق تاريخي خاص يحتكم لفكرة الإعجاز القرآني فنراه يؤكّد على ضرورة ألاّ يثبت الشاعر أمرا «غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[12]. من أجل ذلك قال بمحدودية التأويل وضرورة مناسبة المعاني لأفهام الجمهور.

- **الإحالة:**

يأخذ **ناصف** من القدماء ببعض أثر في عبارتهم المأثورة: "*من أسند فقد أوكل*"فنراه يغيّب إحالات الهوامش في كثير من دراساته. يقول ردّا على البنيويين الذين يقصون الكاتب ويقتلونه: «لم يدفع الكتّاب أدبهم إلى المطبعة»[13] ودعوني في هذا المقام أسأله بدوري: ولم يدفع النقاد نقدهم إلى المطبعة؟ أليس لتثبيت أسمائهم عليها والحفاظ على مرجعية أفكارهم؟ لكن ما يلاحظ على الناقد إهماله لضرورة إحالة الأفكار إلى أصحابها فتراه ينسبها إلى نفسه[14]، وقد يقال أن صنيعه ذاك يتم بشكل لاواعي بحكم كثرة قراءاته وسعة إطّلاعه ولكن ذلك ليس مبرّرا في نظري.

وما يثير الاستغراب حقا أن ينظر إلى هذا الخطأ المنهجي للناقد على أنه مزيّة تحسب له، كما فعل ناقد عربي آخر حين قال أن **مصطفى ناصف** «لا يثقل نقده بالمراجع والحواشي أو التمهيد المنهجي أو معاضلة تنسيب الكاتب إلى اتجاه أو مدرسة

أو مذهب معيّن مستعينا بقدر من التعاطف والمحبّة ومتسلّحا برؤية نقدية أو بآلياته التفسيرية الشارحة، تلمّسا لفكرة أبعاد المعنى»[15]، فإذا كان تلقي المناهج الغربية لدى النقاد العرب يثير إشكالا عويصا بتهمة موقفهم الاستهلاكي تجاهها وعدم معرفتهم لأسسها الإبيستيمية فما عسانا نقول في ناقد يتوحّد مع أفكار الآخر ويتماهى معها، وهذا ما يزيد من عمق الأزمة التي يعيشها النقد العربي عندنا ويصنع الفارق بين الفكر النقدي العربي والغربي.

إن عدم إحالة الناقد للأفكار إلى أصحابها، ينقص خطابه ظاهرة "*الاستشهاد*"، هذه الآلية التي «تسهم في رفع ذات المرسل إلى درجة أعلى، وبالتالي منحها قوّة سلطوية بالخطاب، عند التلفظ بخطاب ذي بعد سلطوي في أصله، عندها يتبوأ المرسل بخطابه مكانا عليّا، ويستمدّ ذلك من سلطة الخطاب المنقول على لسانه فقط، وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة الخطاب الذي يتوارى المرسل وراءه»[16]، وقد تتحوّل الإحالة لدى الناقد إلى عائق لابد من التخلّص منه وهذا ما عبّر عنه الناقد في قوله: «لست أخفي على القارئ أني حاولت مرارا أن أجتنب أشواكا غير قليلة وأنا أعتمد على مراجع موثّقة فيما أظن وربما حاولت شيئا من القفز على الأشواك في سبيل إعلاء جوانب مهمّة لأقُل بوضوح إنّني حاولت أن أدعو لما أكتبه»[17].

يظطلع **ناصف** بدور (**الناقد- الداعية**) الذي تحدّث عنه **عبد الإله بلقزيز**" في كتابه "*نهاية الداعية: الممكن والممتنع في أدوار المثقّفين*"، حيث يرى أنه على الرغم من التحوّل المثير الذي أصاب مكانة المثقّف العربي الحديث ووظيفته فإنه ما يزال يتقمّص دور الداعية، ويسند لنفسه أدوارا تتخطّى قدرته الفعلية على الأداء والإنجاز. ذلك أنه ما يزال أسيرا لصورته عن نفسه التي رسمتها له ظروف لم تعد موجودة. «إنه الوهم: يملك عليه الوعي، ويدفعه إلى تقمّصٍ، هو شكل من أشكال التعويض النفسي. مكابرة لفظية ضدّ الاعتراف بالهزيمة: هزيمة صورة ودورا»[18]، أو ما أسماه الباحث الجزائري **عبد الغني بارة** بـ**الحملة التبشيرية** التي لا تتجاوز الفرضيات وفتح باب

النقاش إلى مطارحة علمية تقدّم مشروعا بديلا[19]، فلا يتعدّ الخطاب الدارس بذلك الأسئلة الاستنكارية دون الولوج إلى أنظمة الخطاب المدروس ليؤسّس لخطاب بديل.

-اللغة الواصفة:

لقد أهمل **مصطفى ناصف** حقّ القارئ في التموضع في نصّه النقدي وفي فقه مراده وتوجّهه، فكان بذلك تلميذا وفيّا لأستاذه "**العقاد**" الذي لا يرضى أن يكون مروحة في أيدي الكسالى النائمين، وغاب عنه أن الناقد ليس "راعيا يعزف في الصحراء، لا يعزف لأحد ولا يهمّه أن يسمع"، إنما هو طرف في عملية تواصلية لا تتم إلاّ بالطرف الآخر وهو القارئ. الذي ينتظر منه خطابا يكسبه معرفة، هذا القارئ الذي لا تنطبق عليه مقولات إنتاج المعنى، والهدبنة، ...التي تشيع عادة في قراءة وتلقي النصوص الإبداعية.

فالفوضى العارمة التي تفشّت في الساحة النقدية والثقافية عموما خلقت خطابا أقل ما يمكن نعته به: "*خطاب الأزمة*"، تغيب عنه معالم المعرفة المؤسّسة، وتتجلى فيه سيادة "*اللغة العمياء*" كما يسميها "***غسّان كنفاني***" حين يقول: «لقد ولدت في المنطقة خلال السنوات العشر الماضية ما نستطيع أن نسميه لغة عمياء(...) لقد باتت الكلمات التي لا قيمة لها –إلاّ إذا كانت معبّرة- لا تعني شيئا على وجه التحديد. إن التعريف لم يعد موجودا، وبات لكل كاتب قاموسه الخاص، يستعمل كلماته على ضوء فهمه الخاص لها وهو فهم غير متّفق عليه، ولذلك فهي لا تعني شيئا. يبدو أننا في حاجة إلى إعادة القيمة للكلمات، كتعاريف محدّدة تعني شيئا متّفقا عليه»[20]، فالنص النقدي غير النص الأدبي وإن كانت قد ظهرت في السنوات الأخيرة نقود تراهن على إبداعية في الطرح، حمل لواءها في الغرب الناقد الفرنسي "**رولان بارت**" الذي يقول في هذا الصّدد بأن قارئ النقد إنما هو « قارئ من درجة ثانية، عليه أن يغيّر موقعه: فبدل أن يقبل كونه موضع ثقة لما أسماه "*اللذة النقدية*" فبوسعه أن يقبل كونه موضع المتلذّذ بالتلصّص عليها، فيتحوّل النص النقدي إلى نص متخيّل موحي»[21]، وقد ظهرت هذه الرؤية أيضا في النقد العربي مع "**عبد الله الغذّامي** و**أدونيس** وغيرهما. لكن لا يجب أن

يفقد ذلك أهم ميسم للنقد وهو *"الوضوح"*، ولا يجب أن يفهم من الوضوح عجزا أو قصورا، وأنّ الجودة لا تتأتّى إلاّ إذا ارتدى النقد لبوس الإلغاز والغموض، فقد يكون الوضوح أصعب منالا من الغموض. فلا يركب صهوة الوضوح إلاّ فارس متمرّس، تملّك المعرفة وروّضها فأضحت لغته واضحة وإن عبّرت عن أفكار معقّدة عكس ما فعله **مصطفى ناصف**، وهو يتحدّث عن عبد **القاهر الجرجاني** إذ يقول: «بحث عبد القاهر عن نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب إلى الشكل العادي من النزعة الذاتية»[22]، فالفكر لا يقبل الإدراك إلا عندما تتم نسبته إلى اللّغة كما يقول "**بنفنيست**" "Benveniste"[23] وحريّ باللغة، والحال كذلك أن تسهّل هذا الإدراك وألاّ تعتّمه.

تحنو لغة **مصطفى ناصف** كثيرا إلى الشعر، ليس فقط في رنين كلماته، بل حتى في قِصر جمله وتقطّع سطوره وكثرة نقاط الوقف(.) عنده. الأمر الذي جعلني أعيد صياغة إحدى فقراته الرنّانة على النحو التالي:

«أحزان كالأفراح...روح قلقة تكاد تدمّر نفسها...
"غرّنا ما يشيع فينا من لفظ التشبيه"
نسينا ما بين الجواشن والدّروع...
والغدير يضرب متنه الريح...
يتكسّر... ويقع فيه شنج معلوم.
"وقعنا في أسر كلمة التشبيه"
نسينا أن الدروع ربما لا تشبه الغدير حقا.
وأن الغدران لا تشبه الدروع...
هذا ظل أهم من الدروع وماء الغدير...»[24].

ما الذي يجعل **مصطفى ناصف** يستخدم هذه اللغة، ويوظّف كلمات لا مزية لها إلاّ إرضاء الشاعرية الموجودة في أعماق كلّ منا، دون أن تزيدنا معرفة ورؤيا في مجال أحوج ما نكون فيه إلى العلمية والمنهجية والوضوح؟

لعل اللغة الواصفة لدى الناقد صورة للشاعرية العربية التقليدية والفكر الغنائي المتوارث من الأجداد، والذي ساهم في تكوين شخصيته النقدية إسهاما كبيرا، فقد رضع **ناصف** من البلاغة العربية القديمة حتى الفطام، يقول: "إذا عنونت لشيء فقد اتّهمته". فهو يعتبر ضبط الدلالات وتحديد المفاهيم جنحة يعاقب عليها، وهذه دعوة صارخة إلى اللاتحديد، وقد مارس قاعدته تلك بأمانة فلا نكاد نلمح تعريفا علميا في كثير من كتبه حيث يكتفي باستعراض شعارات وشكاوى احتلّت المساحة الواسعة. وهذه طائفة منها:

- « البلاغة دراما النقد العربي»[25].
- «البلاغة نقد ثقافي»[26].
- «البلاغة تاريخ الكبرياء والمواجهة»[27].
- «البلاغة العربية وجوه وغرائب»[28].
- «التشبيه نمط من العنف المبارك»[29]
- «الاستعارة مغامرة كبرى»[30]
- «الاستعارة عمق مشتهى»[31]
- «عبارة "رأيت أسدا " أضحت ملساء هيّنة»[32].

ينتبه **ناصف** إلى كثير من القضايا النقدية المهمّة في التراث النقدي العربي إلاّ أنه يعرضها بسرعة ويتركها دون الخوض فيها والتوسّع في تحليلها، وفي بعض الأحيان يقدّم الباحث تحاليل شاعرية ويبتعد عن الخوض فيها بطريقة علمية.

يملك **مصطفى ناصف** قاموسا خاصا به، يوظّف كلماته كما يشاء ولا يراعي في كثير من الأحيان كون تلك الكلمات قد اتّفق في تحديد معانيها، وأنها شحنت بدلالة مفهوماتية ومصطلحية خاصة، وبتصوّرات فلسفية مما يجعلها تنطوي تحت فلسفة خاصة أو مذهب معيّن.

يوظف الناقد الأدبي عموما لغة اصطلاحية تقوم على تسمية التصوّرات الفكرية وضبطها في إطار معرفي معيّن تمكّنه من السيطرة على موضوعه، وإنجاز

عمليات الفهم والوصف. "فإن كانت كل معرفة لا تقوم إلاّ بوجود مفاهيم" فإن النقد بدوره لا يتمكّن من تشغيل المعرفة وتوظيفها نظريا وإجرائيا إلاّ بامتلاك تلك المفاهيم والقدرة على تسميّتها: فالمفهوم إذن عند الاصطلاح عليه ليس مجرّد عنصر نظري بل هو أداة ومفاتيح إجراء[33].

- تلقي النصوص:

يقوم **مصطفى ناصف** بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدي وفي الوقت نفسه ينجز قراءته الخاصة للنص الأدبي المنقود. فالتأويل عنده خاضع لقيود عاصمة من الهذيان واللغو. من هنا فهو يسلك مسلكا وسطا في محاولة استجلائه للمعنى الخفي في نصوص القدماء، إذ يتوسّط طرفين متضادين: التأويل اللامتناهي والتأويل الحرفي فينطلق من تغيّرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه، كما يحاول كشف طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي كوّنت الحاضنة السياقية للمفاهيم النظرية النقدية، أي يحدّد طبيعة السياقات المضمرة الذاتية والنفسية والثقافية التي جعلت **عبد القاهر** يتبنى منهجا نقديا معيّنا دون سواه.

يتفاعل **مصطفى ناصف** مع نصوص الشعراء فيثار لديه ردّ فعل مبدئي أي أنه يعيش بإزائها ردّ فعل مندهش، ثم يتبعه بزمن ثان للتلقي يسعى من خلاله تبرير ردّة فعله الأولى وبلورتها. وذلك بأن يدخل للإبداع الذي يتلقّاه معطيات جديدة فيتأمّل في ضوئها استجابة النص، ثم يبرز ردود أفعال أخرى تصير بمثابة معطيات جديدة:

- الفعل الأوّلي (الدهشة)
- تبرير الدهشة.

يحاول الناقد باستمرار تفجير طاقة النص، ذلك أن النص الفني يتميّز بطاقة جمالية كامنة فيه، هي مصدر الدهشة الأولى، ثم سرعان ما تتبلور وتتبنى لتصبح فعلا تستجيب له هذه الطاقة في شكل ردّ فعل يصبح هو بدوره فعلا. فيخرج الناقد من حدود الدهشة التي كثيرا ما تكون استجابة سلبية، إلى اغتناء ما أي الانتقال من زمن التلقي الأول إلى زمن آخر يشهد بأننا فعلا بإزاء نص إبداعي ذي قيمة جمالية تستحق

منا الكشف والتفاعل. لكن هذا التبرير يظل جزئيا منصهرا ضد المعطيات الأولية للتلقي، يثير القضايا الشائكة أكثر من أن يجد لها الحلول المقنعة. فالناقد يطرح المشاكل الكلية، ليتناولها تناولا جزئيا. وقد يغلب تبرير الدهشة على قراءة النص.

إن الإجراء النقدي هو وضع معرفة (المفاهيم والتصوّرات) موضع التطبيق بحيث يصبح الخطاب المجسّد لها مجرّد تعليق لغوي نظري على نص سابق، وعلاقة تتجسّد من خلال عمليات جرت العادة على تسميّتها بالمنهج، وهو مجموعة عمليات ومسالك تهدف إلى وصف النص ومعرفته وتقويمه، وتتوسّل بعدد من الآليات التي تتضافر وتتساند من أجل تحقيق تلك العلاقة وتخصيصها[34]، أمّا الناقد فإنّه يقوم بالنظر إلى الأثر في مجمله من خلال قراءة الدهشة تلك ويحكم عليه برأي جزئي مستخلص من بيت واحد أو مجموعة أبيات ثم يجعل من هذا الرأي مقياسا عاما وشاملا لكل البلاغة العربية.

إن الظاهرة اللافتة للانتباه في خطاب **مصطفى ناصف** هي إصراره على أن يكون خطاب توازن بين النظام والتجربة، لذلك يصرّ على كونه خطابا نابعا من أريحية الذات وكأني به يرافع على عدم التزامه بإجراء محدّد وغير خاضع لمنهجية صارمة فيغطّي إجراءاته بلبوس دعائي، يجعله يستثمر المعرفة بأكبر قدر من الحريّة. ولسنا نتحدّث هنا عن مثلبة بالضرورة، فلمثل هذا الخطاب معقوليته الخاصة التي تجعل صاحبها غير عابئ بمواضعات الإجراء الأكاديمي في الاستقصاء واستخراج النتائج من المقدمات، فهو يقصد مراده من أقصر طريق، مكثّفا نصوصه، تاركا القارئ لفجوات نصّه بإشكالياتها وتحدّياتها وأسئلتها المتكاثرة.

كانت هذه بعض اللمحات التي ألمنا بها عن **مصطفى ناصف** بسبيل إعطاء صورة عن منطقه الواصف في خطابه النقدي من خلال كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" وإن كان الأمر يقتضي الإفراد والتفصيل.

انطلق الناقد في نقده من وعي ثقافي بالأدب والنقد والمجتمع ما جعله يخلص إلى كون البلاغة قد نشأت ونمت حول ردود الأفعال تجاه الفكر وسلطان الثقافة، وحول

اعتراف البلاغيين القدامى بوجود الدلالة الضمنية في النصوص، ولكن ظلّ المبدأ الأول كالسيف الذي يمكن أن يساء استعماله، من أجل ذلك كلّه كان التعرّض لفكرة البلاغة ينتهي آخر الأمر إلى أسئلة عن الشخصية الإسلامية في مواجهة الثقافة.

من أجل ذلك سعى الناقد إلى تناول موضوعات تتعلّق بالبلاغة العربية وعلاقتها بالسلطة، ويبحث في مدى تأثير تلك العلاقة على التنظير النقدي البلاغي من خلال فهم الثقافة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي، ورصد العلاقة بين النقد والثقافة من خلال توضيح القلق الجماعي الكامن في الشواهد والمصطلحات التي تملأ الكتب البلاغية العربية، إيمانا منه أن العقل العربي يوحي بأكثر مما يطفو على السطح.

بحث الناقد عن نظرية ثانية للنقد العربي القديم متوسّلا التأويل الثقافي، لكن الملاحظ أن هذه النظرية المزعومة قد غابت عن دراسته ولم يفعل غير دعوته لنا لنظرة ثانية لتراثنا النقدي، فمنطوق خطابه يريد تحرّرا ولكن ما يسكت عنه الخطاب أنه يريد سيطرة، ولهذا ليست المسألة مسألة تأسيس أو تحرير بقدر ما هي مسألة توظيف وتأويل واحتواء. فيدّعي أنه يؤسّس لنظرية ثانية فيما يقوم في الحقيقة بقراءة للتراث النقدي العربي باستثماره لمفاهيم متداولة (مركزية)، ولعلّها تتحوّل يوما إلى فعل!..

الإحــالات

1- ينظر: محمد عابد الجابري، **نحن والتراث** قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص12.

2- ينظر: علي حرب، **نقد النص**، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص53.

3- ينظر: محمد الدغمومي، **نقد الرواية والقصّة القصيرة بالمغرب (مرحلة التأسيس)**، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص286.

4- مصطفى ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص9.

5- م ن، ص76.

6- نفسه، ص39.

7- مصطفى ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص108.

8- م ن، ص163.

9- نفسه ، ص100- 101.

10- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص296.

11- م ن، ص101.

12- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 137 .

13- مصطفى ناصف، **اللغة والتفسير والتواصل**، ص13.

14- فإن كان **ناصف** قد همّش مسألة التهميش وإحالة الأفكار إلى صاحبها فإنّ ناقدا آخر جعلها عنصرا من عناصر إنتاج المعرفة ونقصد به "**جيرار جنيت" في كتابه "عتبات"**.

15- عبد الله أبو هيف، **النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد**، منشورات اتحاد كتّاب العرب، ص5.

16- محمد الدغمومي، **نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب**، ص537.

17- مصطفى ناصف، **نظرية التأويل**، ص7.

18- حسن البنا عز الدين، "**البعد الثقافي في نقد الأدب العربي**(1975- **2000م)**، فصول، مجلة النقد الأدبي (علمية محكمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد63، شتاء- ربيع، 2004، ص149.

19- ينظر: عبد الغني بارة، **الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي،** ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص553.

20- صبري حافظ، **"قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية، أو مسيرة النقد من التقطع إلى الاستمرارية"،** الكلمة (ماي 2007) الموقع:

http//www.al-kalima.com/2007/may/default.html/<14<Juin2007

21- رولان بارت، **لذة النص،** تر: محمد رفراڤي ومحمّد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العربي، العدد 10، الإنماء القومي، سوريا، 1990، ص13.

22- مصطفى ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية،** ص99.

23 -Voir Benveniste Emile, Problèmes de linguistique général, Gallimard, Paris, 1966, P 64.

24- مصطفى ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص99.

25- م ن ، ص2.

26- نفسه، ص53.

27- نفسه، ص51.

28- مصطفى ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص54.

29- م ن ، ص54.

30- نفسه، ص201.

31- نفسه، الصفحة نفسها.

32- نقسه، ص197.

33- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية،** ط1، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2003، ص174.

34- محمد الدغمومي، **نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب**، ص210.

تحليل الخطاب والأدب: إشكالات إبستمولوجية ونظامية. دومينيك مانغونو*

ترجمة: أ. عزيز نعمان
جامعة - تيزي وزو

لا يمنع التطور الذي يشهده تحليل الخطاب الأدبي، القائم بذاته، منذ التسعينيات من إثارة إشكالات إبستمولوجية ونظامية؛ فالحاجة تحملنا على التساؤل، من جهة، عما تحدثه مفترضاته ومفاهيمه ووسائله من تغييرات على تصورنا للأدب، وذلك ما قمت به، من جهتي، في أعمال[1] كثيرة؛ كما ينبغي التساؤل، من جهة أخرى، عن انعكاسات ظهور تحليل الخطاب الأدبي على تحليل الخطاب ذاته.

تطرح بحدة مميزة مسألة طبيعة العلاقات الرابطة بين تحليل الخطاب والأدب من اللحظة التي يرى فيها أغلب المختصين في الأدب أن عملية الاستعانة بقضايا تحليل الخطاب في مجالهم عملية غير شرعية وغير فعالة في الوقت ذاته. ومرد ذلك، دون شك، افتراض مسبق قوي وُرث عن الجمالية الرومانسية وجعل الأدب في تعارض مع بقية الإنتاجات الخطابية الأخرى الصادرة عن مجتمع معين: كان ثمة وجود، من جهة، للملفوظات "متعدية" (Transitifs) تتحدد غايتها **فيما** هو خارج عنها؛ وثمة من جهة أخرى أعمال حقيقية "لازمة"(Intransitives) و"ذاتية الهدف" (Autotéliques)، تلك الخاصة بالأدب، تتحدد غايتها في ذاتها. وقد كان ذلك التعارض خلال الستينيات- وهي مرحلة تكوّن تحليل الخطاب- محل إلحاح بعض المؤلفين المنتمين إلى حركة "تيل كيل"(Tel Quel)، لاسيما ر.بارت (R.Barthes) الذي قام بمعارضة "كُتّاب"

(écrivains) مع "مكتتبين" (écrivants) موسّعا بذلك تصوّرا حول نص مبدوء بحرف إفرنجي كبير سيكون ثوريا، بعيدا عن كل اقتصاد معتاد للغة.

من الواضح أن تحليل الخطاب الأدبي في حدّ ذاته سيصطدم حتما وبعنف في مبدئه مع مثل ذلك الافتراض المسبق: أو ليس لتحليل الخطاب، نقول لأولئك النقاد، طموح يتحدد في إعادة ما يتخطى كل مألوف وكل تواصل إلى التواصل المألوف؟

تفطنا إلى ذلك خلال المائدة المستدير المخصصة للعلاقات الرابطة بين الأسلوبية وتحليل الخطاب، والتي تم تنظيمها في إطار أشغال ملتقى سُوريزيه (Cerisy)[2]، المنعقد سنة 2002 حول "تحليل الخطاب في الدراسات الأدبية" (L'analyse du discours dans les études littéraires). أدركنا بوضوح رغبة إدراج تحليل الخطاب ضمن دراسة الأدب الثانوي: "من غير الممكن دراسة خطاب أدبي إذا ما تم بكل بساطة تبديل مفاهيم أعدت لخطابات اجتماعية أخرى: ينبغي توفر شعرية"[3]. قصد صاحب هذا الإثبات، وهو د. دولاس (D. Delas)، انتقاد تحليل الخطاب وأسلوبية المؤلف في الوقت ذاته، لكنه يُبقي علاقة المعارضة المبدئية الفاصلة بين النصوص الرديئة (تعد"الخطابات الاجتماعية" صدى لـ"كلمات القبيلة" الشهيرة عند ملارميه Mallarmé) والأعمال الأدبية بامتياز. وكما يقول أ.هرشبيغ بييرو (A.Herschberg Pierrot) من جهته، فإن "الخطاب هو محل تعارض مع العمل الأدبي، فالعمل ليس خطابا ضمن خطابات أخرى، إنه فعل كتابة وقراءة وصياغة جمالية (...) من هذا المنظور ليس لتحليل الخطاب والأسلوبية الرهانات نفسها ولا الموضوعات نفسها"[4]. ذلك ما يولد بكل تأكيد توزيعا معينا للمهام في الفضاء الأكاديمي: التمييز بين كليات الآداب، التي ستأخذ على عاتقها الأعمال، وكليات العلوم الإنسانية والاجتماعية التي توجّه، طبعا، لدراسة نصوص من درجة ثانية.

تقترن ترددات الأدبيين، هاهنا، بترددات محللي الخطاب تجاه الأدب، واهتمامهم الضعيف لا يعود، فحسب، إلى انتساب مؤطرّي الخطاب إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية على وجه العموم، فأثناء ظهور تحليل الخطاب في الستينيات

كان هناك شكل من أشكال التوزيع الضمني للعمل في مجال دراسة النصوص: كانت كليات الآداب تحلل النصوص المؤثرة معيرة "الأسلوب" اهتماما خاصا، ومن ثم الموارد اللغوية التي يقوم الكاتب بتسخيرها. أما أقسام العلوم الإنسانية والاجتماعية فكانت من جهتها إزاء نصوص ضعيفة الشأن، "وثائق" عدت وثائق غير قابلة لمقاربة أسلوبية، لم تدرس إلا لأنها تفتح مجالا نحو حقائق خارجة عن اللغة(Extralinguistique). وقد غير تحليل الخطاب النظرة تجاه تلك "الوثائق" بتأسيس "نظام خطاب" مجاوز للتعارض القديم الحاصل بين "الكلمات الأشياء"، إذا ما استعرنا كلمات "م.فوكو" (M.Foucault): حظيت (الوثائق) الآن بعناية شبيهة بتلك التي حظيت بها النصوص المدروسة في كليات الآداب، لكن، ضمن إطار نظري ومنهجي جد مختلف. دامت تلك الحالة في كل تجلياتها ما يربو عقدين من الزمن: تحاشى تحليل الخطاب بكل عناية النصوص المؤثرة، بينما أدمجت الأسلوبية الأدبية بعض الأدوات المستعارة من التيارات التلفظية والتداولية دون التخلي في ذلك عن ملامحها الأساسية وما تستلزمه من تقسيمات نظامية.

إن تشكل شعبة موجهة بشكل خاص للخطاب الأدبي داخل تحليل الخطاب يمنح مزيدا من الثبات لمبدأ ضمني من مبادئ تحليل الخطاب، وهو مبدأ يجعل الخطاب- بدءا من بحث الميتافيزيقا مرورا بالمحادثات والمنشورات الإشهارية أو المناظرات التلفزيونية وصولا إلى الجداريات- كل عملية تلفظ محددة اجتماعيا تقبل الدراسة بصورة مسبقة عبر شبكة المفاهيم نفسها. إنها ظاهرة لا سابق لها في تاريخ الإنسانية، فلم يحظ بالاهتمام عن جدارة سوى أنماط معينة من النصوص، وكان لكل مجموعة من النصوص مكان يناسبها من تقنيات تعليق خاصة. إن ذلك المبدأ هو في واقع الأمر، موضع اشتراك مجموع العلوم الإنسانية والاجتماعية التي لا تعرف مناطق خاصة: فكما أن هناك علم النفس الإبداعي والجمالي هناك علم نفس الطفل، وكما أن هناك علم الاجتماع الأدبي فهناك علم الاجتماع المؤسساتي وعلم اجتماع متعاطي الخمر. وذلك المبدأ المرتبط بوحدة الخطاب لا يكون بالمقابل صالحا إلا إذا

اقترن بمبدأ آخر هو مبدأ التنوع غير المحدود لأساليب وجود الخطاب. القول بأن الخطاب واحد هو أيضا القول بوجوب الاعتراف بتنوعه والقدرة على إظهار ما لا يجعل بحث الميتافيزيقا محادثة.

ينبغي الاعتراف بعدم تمكن تحليل الخطاب والدراسات الأدبية، على حد سواء، من استخلاص كافة نتائج تلك الازدواجية في المبدأ؛ ولا سذاجة في هذه المسألة، فقد أفرز تطور تحليل الخطاب نتائج لا يستهان بها على الصعيد النظامي بصورة خاصة، إذ جعل الحدود الفاصلة بين أقسام الآداب وأقسام العلوم الاجتماعية والإنسانية في ضيق. ولا عجب في ذلك إذا ما علمنا أن الدراسة الأدبية لا تشكل في واقع الأمر تخصصا، وهاهنا ينبغي الاتفاق حول ما تعنيه كلمة "تخصص".

حتى وإن لم تكن عملية إجراء التقسيم دوما سهلة فعلينا بداية التمييز بين التخصصات من زاوية نظامية، فثمة تخصصات تعترف بها الإدارة، وثمة تخصصات مساهمة في عمليات الكشف (Heuristiques) تنظم عملية البحث وتتيح للعاملين في الحقول العلمية تنظيم نشاطاتهم. ويكتسب كل نمط من النمطين مشروعيته في إطار نظامه الخاص. وإذا ما قدمت مثالا يهمني بشكل خاص فسيكون تحليل الخطاب الذي يمكن عده مثالا لتخصص بحث لا يملك البتة وجودا نظاميا على الأقل في الوقت الراهن. إنه تخصص عندما يتعلق الأمر بكتابة أطروحات أو مقالات أو المشاركة في الملتقيات، لكن عندما يتطلب الأمر تحديد انتماء نظامي خاص، يجد محللو الخطاب أنفسهم مشتتين عن بعضهم البعض في مجموع فضاء العلوم الإنسانية والاجتماعية والإنسانيات، ويحدث ذلك في ظل وضعيات شديدة التغير من بلد إلى آخر.

إن تباعد هذين التصورين المرتبطين بالتخصص، النظامي والتساهمي، ليس إلا تباعدا جزئيا، إذ يصبح التخصص النظامي مهددا إذا ما انقطع انقطاعا تاما عن المشروعية التي سبيلها البحث، كذلك يكون تخصص البحث محمولا من جهته على البحث عن رباط نظامي كي يضمن وجوده. لكن عمليات التعميم في شأن هذه المسألة صعبة وذلك لتوفر عوامل عديدة وعديدة ينبغي مراعاتها مع كل حالة.

إن طابع البحث التعاوني جدا هو الأصل في وجود تخصصات البحث التي تعد حقائق معرفية(Cognitive) ونظامية في الوقت ذاته، فتؤدي إلى تأسس جماعات من باحثين يبنون فضاءات نقاش مشتركة حول المسائل المشتركة، ويصادقون على نتائج الأبحاث ويجعلونها محل حفظ، ويتبادلون المعلومات، ويساهمون بامتياز داخل الفرق نفسها، ويتواجدون في شبكات الإحالات البيبليوغرافية نفسها...الخ.

ثمة أيضا بالمقابل أساليب قليلة الضغوطات إلى حد بعيد يجتمع على أساسها الباحثون، ويتحقق ذلك لما يهتم أناس منتسبون إلى تخصصات شديدة التفرع بالمجال التجريبي نفسه و"الفضاء" نفسه: التغذية، حوادث العمل، الأنترنيت، الصحافة المكتوبة...الخ. ترتبط تلك الفضاءات ارتباطا مباشرا إلى حد ما بالطلب الاجتماعي. والأمر لا يتعلق، هاهنا، البتة، بظاهرة هامشية، لاسيما في وضع تكون فيه سياسات البحث هي من يحدد بشكل واسع تعددية التخصص (Pluridisciplinarité) وعبر التخصصات (Transdisciplinarité) وما بين التخصصات (Interdisciplinarité). نصل بذلك إلى تمييز مزدوج بين تخصصات نظامية وتخصصات البحث، وداخل هذه التخصصات تميز بين تجمعات قائمة على منفعة إبستمولوجية مقتسمة وتجمعات دائرة حول الفضاء نفسه. لكن ما وضع دراسة الأدب؟

تجدر الإشارة إلى أنه اضطررنا إلى استعمال عبارة "دراسة الأدب" التي لا تعد عنوان تخصص معترف به. فإن وجد في الواقع مصطلح للإشارة إلى أولئك العاكفين على دراسة الأدب ("الأدبيين")[5] فإنه لا وجود لمصطلح للإشارة إلى ميدان البحث الموافق له. ولئن عاش مصطلح "النقد الأدبي" في الستينيات بصفة مضطربة فقد بدت "نظرية الأدب" مقيدة للغاية، في حين أربك "علم الأدب" أدبيين كثيرين، (نعلم أن كلمة "علم" science في اللغة الفرنسية أقل مرونة من كلمة علم Wissenschaft الألمانية). غالبا ما يتم الحديث إذن عن "أدب" فيما يخص الموضوع والتخصص على حد سواء، وهذه الحالة تشبه تلك الحالة السائدة في الفلسفة حيث يشير المصطلح ذاته ("فلسفة") إلى التخصص و"موضوعه" في الآن نفسه. إن الإشكالية المطروحة تبدو في الظاهر بسيطة:

هل يتم تحديد "الأدب" (الذي سنضع كلمته من الآن فصاعدا بين مزدوجين كلما تعلق بتحديد نوعية التخصص حرصا على توضيح المسألة)، المنظور إليه كتخصص بحث، لغاية إبستمولوجية نوعية أم أنه مجرد تجمع يضم باحثين من تخصصات شتى يعملون في فضاء مشترك؟ ولأن هذا السؤال قد يبدو تافها، إلى حد كبير، فطرحه على تلك الصيغة نادر، ومهما كان تافها فإنه لا يمكن تجنبه. ويمكن أن نقبل بامتياز فكرة اكتساب ذلك التخصص أهميته من شتى العوامل غير المؤسسة إبستمولوجيا. ولئن ظهر فعلا، خلال الستينيات، زعم نُسب إلى الشكلانيين الروس أو إلى شعرية أرسطو قوامه منح صلابة نظرية متينة لدراسة الأدب فإن حدة تلك التساؤلات قد نقصت بشكل كبير جراء ارتداد البنيوية.

تبدو مسألة وجود مثل ذلك التخصص غير مثيرة للشك بالمقابل على مستوى النظامي ولا تعود صلابتها غالبا، وفي واقع الأمر، إلى البحث الجامعي: ثمة في المجتمع نشاط أدبي متعدد الأشكال ومادة تدريس موافقة لذلك النشاط تغطي كافة أطوار المسار الدراسي. لكن الأمور تبدو قليلة الحظ إذا ما تم الإمعان في المسألة: يدرّس الأدب فعلا في كافة المستويات لكن في إطار أوسع هو إطار "الفرنسية". وبالتالي يظل النصيب المقدم للأدب متغيرا، فهو محل نزاعات دائمة التجدد موضوعها المضمون الذي ينبغي تقديمه لتخصص دراسي في كل طور من أطوار المسار الدراسي، أي "الفرنسية" التي تضم التاريخ الثقافي، النحو، تقنيات التعبير الكتابي والشفوي، شرح نصوص كبار المؤلفين؛ كما تضم أيضا نصوصا غير أدبية، دراسات الأفلام، الخ. أما عن علاقات النشاط الأدبي بممارسات البحث الجامعي فإنها، وخلاف ما يمكن أن تبدو عليه، علاقات غير فورية، فأغلب ما ينتج ويقرأ على مستوى المجتمع مرتبط في واقع الأمر بما تعده الجامعة "أدبا ثانويا" أو "شبه أدبي" (Paralittérature) ليكون ذلك كله شديد البعد عن المدونات المفيدة. زيادة على ذلك فإن حدود ما هو "أدبي" شديدة الغموض، وهو ما يؤكده مضمون الحصص التلفزيونية المسماة "أدبية"، أو الملحقات

"الأدبية" للجرائد. وهذه العوامل المجتمعة هي ما يجعل للتخصص المسمى "أدبا" قاعدة شديدة المتانة خارج عالم البحث، لكنها أيضا قاعدة غير ثابتة.

يسعى "الأدب" في العالم الجامعي لكن ينفصل عن مشروعية من نمط تساهمي، ويرضى بأرضية مكيفة واقعة بين منطق "الفضاء"- الممتلك لقاعدة إبستمولوجية ضعيفة لا يتوانى في إعارتها بالمقابل لمجالات أخرى في العوم الإنسانية والاجتماعية بشكل واسع- ومنطق يمكن وصفه بالتأويلي (herméneutique) ينمح شرعية ما هو أدبي بفضل قدرته على الدخول في اتصال مع النصوص المؤثرة المواكبة لمألوف الحياة الاجتماعية.

في حالة التراضي تلك، يلاحظ تضاعف أساليب التلفظ الملتوية بحكم عدم اكتفاء ما هو أدبي بشرح الأعمال استنادا إلى العادات التأويلية وإلى تأثيره الخاص، ويسعى أيضا لإثبات مشروعية بشرح الأعمال استنادا إلى العادات التأويلية وإلى تأثيره الخاص، ويسعى أيضا لإثبات مشروعية انتمائه إلى العالم العلمي مانحا كلمته بعض صفات تلك المعارف التي يقوم بإبطال صلاحيتها باعتباره مفسرا منتميا إلى الموسوعة. عليه أن يدعي لنفسه دون تكلف إجراءات تلك المعارف التي يأبى في اللحظة نفسها الاعتراف بملكيتها المشروعة لها، فيتحقق مسعاه على حسب الأوضاع السردية واللسانية والسيميائية والاجتماعية وأوضاع التحليل النفسي والأوضاع التداولية والتلفظية والمعرفية... دون أن يخضع في واقع الأمر للضغوطات المتولدة عن تلك المقاربات. إن استعمال كلمة من قبيل "قراءة" في هذا السياق ليفضي إلى عملية كشف: لا يقوم الأدبي بعملية بحث تابعة لعلم الاجتماع الأدبي إنما يقوم بـ«قراءة اجتماعية» للأعمال. وتمنح مثل هذه الصياغة خاصية الإشادة بمساهمة علم الاجتماع مع المحافظة على الإضافة التي تعطي العلاقة التأويلية مشروعيتها، فما يفهم لدى الحديث عن "القراءة" هو كون المسألة مرتبطة بقراءة ضمن قراءات أخرى وكون العمل لا ينضب. وتجد حالة اللبس هذه لنفسها وجودا أيضا في الفلسفة الجامعية التي تقبل على أعمال تاريخ الفلسفة الشاقة مظهرة أن الأهم دائما هو "الالتحام بالسؤال الفلسفي" التحاما عضويا ومواجهة نصوص كبار المفكرين.

تستهوينا في هذا المقام مسألة الحديث عن "ازدواجية اللغة" الأدبية مع ضرورة الإشارة إلى أن تلك الازدواجية اللغوية ليست خطابا كاذبا ولا خطابا سيء النية. إنه نتاج مكان يمتلك خصوصية كبيرة هو الجامعة. فالأعمال ليست بالفعل مسألة تخصصات أو باحثين لدى الجمهور الهاوي للأدب. أما أولئك الذين يعلنون انتماءهم الفعلي إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية، فلا حاجة لديهم البتة في أن يبطلوا عملهم من أجل تحقيق علاقة من طبيعة مميزة مع عمل معيّن. إن الشخص الوحيد الذي يكون مجبرا على إصدار ذلك الخطاب الواقع في نقطة القمة هو الشخص الذي يدعي امتلاك شرعية العالم والدارس المزدوجة، ويكون ذلك الخطاب معرضا في أية لحظة للوقوع في التأويل الإنشائي المحرر من معايير أي تخصص من التخصصات، أو يكون على العكس معرضا لتهمة التقصير بسبب انخراطه التام في فضاء العلوم الإنسانية والاجتماعية.

يمكن تفهم سوء إدراك الأديب الكلاسيكي لتحليل الخطاب من منطلق عدم انضمام تحليل الخطاب إلى تلك الأرضية المكيفة الجامعة بين الشرعية الجامعية والشرعية التأويلية، فيتضح من هذا الجانب، وبصفة فعلية، أنه أكثر تهديدا من مقاربات الأدب الآتية من علم النفس أو علم الاجتماع من منطلق قيامه على رفض الموضوع (la topique) ذاته المفضي إلى علاقة تعارض بين خارج النص داخله وبين النص والسياق: ذلك ما تثبته بكل وضوح، مفاهيم من مثل جنس الخطاب (genre de discours)، التموقع (positionnement)، الصورة (ethos)، الموضع المجاور (pavatopie)...، الخ.

مع هذا التهديد يلجأ الادبيون بسهولة اليوم، حفاظا على استقلالية فضائهم وحفاظا على سلطتهم، إلى إستراتيجيتين يمكن أن تحدد مجازيا بأنهما هروب نحو الأعلى ناحية الفلسفة، وهروب نحو الأسفل ناحية العلم الواسع.

إن العودة الميمونة للعلم الواسع المنضوي أحيانا تحت جناح "فقه اللغة" مسألة لا تثير الغرابة، إذ يمتلك ذلك العلم خصوصية إنتاج المعارف بعيدا عن أي إطار نظري مقيّد، فيمكن إعداد برامج بحث نظامية، مع ما يمنحه الإعلام الآلي من مساعدة، دون انتهاج خيارات نظرية متينة. أن يجعل المرء من نفسه عالم اجتماع، دون انتهاج

خيارات نظرية متينة، أن يجعل المرء من نفسه عالم اجتماع مختص في الأدب أو عالم لغة مختص في النصية يعني تعرّضه لتهمة "التقصير"، ولا شيء من هذا كله يحصل مع ذلك الشخص المكتفي بوضع عناصر جديدة تحت تصرف المؤوّلين. وفي السياق ذاته يتم تمديد حالة اللّبس التي يعكسها تطور "تاريخ أدبي" مع نهاية القرن التاسع عشر، فلم تكن لامحدودية الفضاء (locus incertus) آلية تأويلية حقيقية ولا إجراء خاضعا لمقاييس العلوم الإنسانية والاجتماعية. لقد سمحت عملية جمع التاريخ الأدبي والممارسات التي قوامها الشرح بإرساء الأعمال في سياق معين دون إنكار عظم العلاقة الشخصية الحاصلة منع تلك الأعمال في الوقت ذاته.

أما اللجوء إلى الفلسفة فإنه يمنح من جهته إمكانية تجنب بعض التساؤلات العميقة، ومن ثم يجعل الأدبي البعد التأويلي لمسعاه خاضعا للصرامة استنادا إلى شيء واقع في "الخارج"، أي الفلسفة، لا ينتمي تحديدا إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية إنما يزعم التحكم فيها. ما يريده الأدبي ليس القيام بعملية تفكير حقيقية إنما ينتظر مما هو فلسفي أن يمنحه فقط طريقة لولوج الأعمال تكفل له البقاء في محيطه، وتكفل له "قراءة" الأعمال دون الخضوع لقيود تخصصات قيل إنها "مقصّرة"، وتكفل له تسخير جهاز مفهومي من طبيعة فلسفية بكل حرية دون الخضوع بالمقابل لقيود ذلك التخصص. ولا يمكن لعملية كهذه أن تتأسس على أي تيار فلسفي كان: يمنح الأدبيون أولوية لأفكار من مثل أفكار دريدا (Derrida) أو ريكور (Ricoeur) التي تتيح إمكانية جعل الزيادة الجوهرية المتشكلة في النصوص الأدبية موضوع بحث.

من المفيد في هذا المضمار مقارنة ذلك الموقف المبهم الصادر عن "الأدب"، في العالم الجامعي مع موقف تلك الدراسات المنصبة حول ما هو ديني. يتميز علم الشريعة عن تاريخ الديانات أو أنتروبولوجيا الدين في نقطة أساسية: علم الشريعة أمر يخص المؤمنين وهو موجّه إلى فئة المؤمنين وهو ما لا ينطبق على تاريخ الديانات أو أنتروبولجيا الدين المقرّة بانتمائها الواضح إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية. فلا مجال لشرح أي نص من النصوص في علم الشريعة أو الأدب على حد سواء، إنّما يقتصر الأمر على الأعمال الحقيقية فقط، إنه القاموس المؤسس لجمهور المؤوّلين (Thésarus). وعلى

غرار ما يجري في أقسام الأدب فإنّ التعليم المقدّم في أقسام علم الشريعة لا يقتصر على شرح ذاتي للنصوص المباحة، إذ بإمكان علماء الشريعة الاهتمام أيضا بالأبحاث المرتبطة بالحفريات وفقه اللغات، لكن ذلك اللجوء إلى معارف أخرى يندرج ضمن تجهيز يمنحها دورا ثانويا: إن الحقيقة الدينية بأتم معنى الكلمة هي من نسق آخر، فما يتعيّن على العلوم الإنسانية والاجتماعية فعله هو "التوضيح" ليس إلاّ، لقد تمّ إعداد أرضيات الوفاق الأكثر تنوعا في علم الشريعة سعيا لتحقيق تقاطع بين دراسة "السياقات" التي تُركت للعلوم "المساعدة"، وعلاقة النص الحية التي تعدّ أساس المؤسّسة التأويلية. إليكم مثالا حديث العهد من توقيع ف.جاك (F.Jacques) الذي يستعرض العلاقات الرابطة بين المقاربتين في صيغة "نقطة توازن" (2002: 143).

"إن انتظام أبعاد التدلال النصي (signifiance textuelle) مرتبط بالطابع الاستفهامي (l'interrogativité): المرجعية، التواصلية، النظام الرمزي، إنّها تصالح بين مقاييس الانسجام التقليدية والعلاقة مع العالم، حيث تتحدد المرجعية النصية إذا ما تحكمت لعبة استفهامية حسنة التشكل في العلاقة تجاه الواقع.

إنّ هذا الانتقال الحاصل في المعنى هو الانتقال نفسه الحاصل في الذهن، إنّه يمثل نقطة توازن بين الاتجاهات المركزية للنقد التاريخي والتأويلية المنتهكة التي توسع جميعها قابلية التأريخ (l'historicité) انطلاقا من موضوع ثقافي بسيط".

علاقة التشابه مع "الأدب" تفرض نفسها هاهنا: يتزود هو أيضا بمعارف يمكن القول بأنها إيجابية لكنها توضع تحت تصرف مطلب أكثر سموا يمنحها دلالة، وذلك في نطاق الحركة ذاتها التي يضعها فيها الأدب. وثمة بالمقابل فرق هام بين أقسام علم الشريعة وأقسام "الأدب": يعترف علم الشريعة بإطاره التأويلي في الأصل حيث يكون "المعنى الروحي" (sens spirituel) هو السائد. في وضع كهذا لا يمكن لعالم شريعة أن يسمى نفسه "باحثا" وإلا فإنّ اشتغاله لن يكون البتة اشتغال عالم الشريعة بل اشتغال فقيه اللغات أو عالم الاجتماع...، الخ. أما مختص الأدب فإن وضعه النظامي هو ما يفرض عليه، بالمقابل، تسمية نفسه بالباحث، لذا لا ينبغي عليه التصريح علانية بما يجعل مسعاه غير موافق لمساعي العلوم الإنسانية والاجتماعية.

نفهم، مع أوضاع كهذه، أن هوية الدراسات الأدبية التقليدية هي نفسها ما يشكل موضوع تهديد المقاربات المستندة إلى تحليل الخطاب والرافضة مبدئيا تلك الأرضية المكيفة التي عليها يكون استناد تلك الدراسات.

إن الإشكال المطروح، من وجهة نظر نظامية، يكمن إذن، في معرفة فيم إذا كان من الواجب أن يتواجد تحليل الخطاب خارج أقسام الأدب أو داخلها، في حقيقة الأمر لم يكن السؤال يُطرح فيما سبق ما دام خروج التاريخ الأدبي عن دوره المساعد (ancillaire)لم يكن سهلا، وقد أصبح أقل ملاءمة لما تطور علم الاجتماع الأدبي الذي زعم قول شيء بخصوص إنتاج الأعمال، وذلك هو شأن علم اجتمـــاع الحقول (sociologie des champs) مع ب. بورديو (P.Bourdieu). وعلى الرغم من جهود مؤطري ذلك التوجه إلا أنه لم يتمكن من زعزعة ذلك الجهاز التقليدي، ويمكن تفهّم ذلك. فما دام علم الاجتماع متوقعا من جهة تحليل النصوص فإنه محصور داخل مسألة ذات حدّين لا حل لها: إما أن يعترف –لينال قبول الأدبيين- بأن مقاربته لم تكن سوى "إنارة" ضمن إنارات أخرى للأعمال، أي مجرد "قراءة" اجتماعية، وفي هذه ينضم إلى الركب، وإما أن يعلن خروجه ويندّد بالمحيط المعتّم الذي ينغلق فيه المستحوذون على النص ويحكم، من ثم، على نفسه بأن يبقى معرفة دنسة واقعة على أبواب محيط مقدس. لا يقع تحليل الخطاب في تلك الورطة إلا أن الأدبيين يسعون جاهدا لإدخاله فيها، وذلك ما تسنّى لنا رؤيته آنفا لما لمسنا تعارضا بين "الخطاب" و"الأسلوب". لن نطيل أكثر في هذه النقطة ولنلتفت على جناح السرعة نحو الواجهة الأخرى للقضية التي أثرناها في البداية، أي الآثار المحتملة المترتبة عن تطور تحليل الخطاب الأدبي على تحليل الخطاب ذاته.

إن إدخال المدونات الأدبية في تحليل الخطاب تفرض عليه الاهتمام بمسألة النص اهتماما يفوق ما كان الحال عليه من قبل بكثير، فلما يتم الاشتغال على أدب مكتوب لا يصبح النص مجرّد أثر لنشاط تلفظي بل نتاج تاريخ غالبا ما يكون غاية في الثراء، أي يصبح ملفوظا اجتاز في الغالب سياقات عديدة وتعرض لتعديلات منتظمة وشهد عمليات إعادة هيكلة متعدّدة... تستلزم هذه الحركية إيلاء أهمية للذاكرة والدعائم المادية المتنوعة وأساليب البث والاستعمالات المتنوعة للنصوص. وهذه الوضعية

وضعية غير مألوفة كثيرا في تحليل الخطاب، ففي العادة تطرح قضايا الكتابة لما يتعلق الأمر بالمنطوق، ولما يتعلق الأمر بالمكتوب يتم ضبط الملفوظات في سياقها الأصلي فقط أو باعتبارها تجليات لوضعية تواصلية نمطية. يقترن ذلك الاهتمام المحول نحو "النصية" بإشكاليات عدّة، نذكر منها اثنتين على جناح السرعة:

1. إشكالية التأليف (auctorialité): حينما نتعامل مع الأعمال الأدبية لا ينبغي الاكتفاء بتفكير قوامه "الأهداف" كما جرت العادة على ذلك في تحليل الخطاب، فتكون عملية تأليف النصوص الأدبية أكثر تعقيدا، إذ تكون في حالة فراغ مفرطة وحالة امتلاء مفرطة في الوقت ذاته: حالة فراغ مفرطة لأن النص يستدعي عدة متدخلين، وتتعزز هذه النزعة أكثر فأكثر مع الاستعمالات العديدة المتكررة، وحالة امتلاء مفرطة أيضا لأن تميّز "المؤلف" يبلغ روته. وإن أنكر البعض حق تحليل الخطاب في دراسة الأعمال الأدبية، فلأن تلك الأعمال متميزة تميزا لا يستهان به.

2. إشكالية أجهزة التأويل: اعتاد محلّلو الخطاب على دراسة نصوص لا يكون مآلها شروحات ذات طبيعة تأويلية. حقيقة يمكن لأي ملفوظ كان أن يولّد شروحات بالمعنى الواسع للكلمة، بما في ذلك التفاعلات الشفوية الأقل ضغطا، لكن عندما يتعلق الأمر بنصوص أدبية وفلسفية ودينية وعلمية... فإن إمكانية الشرح تندرج في هيئة أقرب ما تكون إلى طبيعة الخطاب ذاته، وتستجيب تلك الشروحات لقواعد شكلية بشكل أو بآخر تكون محل قبول هيئات محدّدة. ينبغي إذن منح مكانة خاصة لثلاثية خفية: الجهاز التأويلي، جماهير الشراح وممارساتهم.

قبل أن أختم أود أن أشير إلى قضية ذات صلة بطبيعة تحليل الخطاب ذاته والتي يسلط تجاهها ضوء وهاج مصدره تطور تحليل الخطاب الأدبي: أين يوضع تخصص يجتاز عددا كبيرا من الحقول المعرفية؟ إن لم يكن تحليل الخطاب تابعا لنفس منطق المقاربات الأدبية الكلاسيكية، وإن كان عدد أقسام تحليل الخطاب المعترف بها، وفق هذا الشكل، قليلا جدا ففي أي مكان سيستقر مجال بحث كمثل ذلك المجال؟ من المحتمل أن يستطيع تحليل الخطاب (ولا تقلّ السيميائيات عن ذلك شأنا، فهي في ارتحال أيضا) إيجاد جواب بسهولة لمثل ذلك السؤال المخيف.

الهوامش:

*- لمزيد من الإطلاع ينظر:

-Dominique Maingueneau, « Analyse du discours et littérature : Problèmes épistémologique et institutionnels», Argumentation et Analyse du discours (En ligne), N°1/2008. Mis en ligne le 19 Septembre 2008, URL: www.http://aad.revues.org/index351.html

يشغل دومينيك مانغونو(Dominique Maingueneau) حاليا منصب أستاذ اللسانيات وعلوم اللغة في جامعة باريس الشرقية - فال دو مارن- (Paris-Est Val De Marne)، حيث يشارك في نشاطات "مركز دراسات الخطاب والنصوص المكتوبة والصور و الاتصالات"(CEDITEC)، وكذا في نشاطات المعهد الجامعي لفرنسا(IUF). تنصب أعماله في أكثرها على اللسانيات الفرنسية وتحليل الخطاب. وقد نشر أعمالا كثيرة في تخصص تحليل الخطاب، الذي أفرد له دراسات كثيرة تمس جانبه الإبستمولوجي، بداية من كتاب "تمهيد إلى طرق تحليل الخطاب" (Initiation aux méthodes d'analyse du discours) (1976) وصولا إلى "قاموس تحليل الخطاب" (Dictionnaire d'analyse du discours) الذي كان عضوا مساهما في إعداده (2002). ينخرط في تقليد تحليل الخطاب الفرنسي، معيرا في ذلك اهتماما خاصا لطروحات ميشيل فوكو (Michel Foucault) وكذا للتداولية والنظريات المرتبطة بعملية التلفظ اللسانية. شرع خلال السنوات الأخيرة في الاهتمام بالخطابات التأسيسية (constituants)(الفلسفية، الدينية، العلمية، الأدبية،...)، وهي خطابات تمنح الخطابات الأخرى مشروعية عبر ما تعكسه من مكونات خاصة بها وممارسات هي بالجملة ممارسات مجتمع معين. ويهتم مانغونو أيضا بالملفوظات المستقلة (énoncés détachés). وفي المقال المقترح في هذه الصفحات (نشر مؤخرا - في سنة 2008) يتعرض مانغونو للصعاب المعرفية والنظامية المتولدة عن تطور تحليل الخطاب الأدبي في السنوات الأخيرة، وهي الصعاب التي تواجه مختصي الأدب ومحللي الخطاب على حد سواء.

1- "سياق العمل الأدبي (Le contexte de l'œuvre littéraire) (1993)، "الخطاب الأدبي" (Le discours littéraire) (2004)، "ضد القديس بروست"(Contre saint-Proust) (2006).

2- "تحليل الخطاب، منعرج في الدراسات الأدبية؟" (L'analyse du discours, un tournant dans les études littéraires ?). تم نشر أعمال الملتقى سنة 2003 تحت عنوان: "تحليل الخطاب في الدراسات الأدبية". نصوص المائدة المستديرة موجودة في الصفحات 323- 348.

3 - « Stylistique, poétique et analyse du discours, l'analyse… », (2003), p.343.

4 - « La question du style », l'analyse…. (2003), p.338.

5- تم ترسيم هذه التسمية من خلال نشر "قاموس الأدبي" Dictionnaire du littéraire، 2002.

مفهوم الاتساق
مايكل هاليداي ورقية حسن

أبلحوت شريفة

جامعة تيزي وزو

1.1 مفهوم الاتساق

1.1.1. النص

حين يسمع متكلّم بالإنجليزية مقطعا من اللغة يتجاوز الجملة الواحدة من حيث الطول أو يقرأه، يمكنه بصفة عادية ودون أية صعوبة الفصل فيما إذا كان هذا المقطع كلا موحّدا أو هو مجرد مجموعة منجمل غير مترابطة. ويتناول هذا الكتاب الفاصل بين الحالتين.

تستخدم كلمة **نص** (text) في اللّسانيات للدّلالة على أي مقطع، مكتوبا كان أم منطوقا، ومهما كان طوله على أن يمثّل كلاّ موحّدا. ونعلم كقاعدة عامة ما إذا كان أيّ نموذج من لغتنا الخاصة يشكل **نصّا أم لا**، وهذا لا يعني عدم وجود أيّ شكّ بتاتا. إن التمييز بين ما هو نص وما هو مجرّد مجموعة جمل غير مترابطة هو في نهاية الأمر نسبي، وتوجد دائما حالات لا يمكن التأكد فيها، وهذا ما قد يتبيّنه معظم المعلّمين من خلال قراءتهم لكتابات طلبتهم. ولكن هذا لا يلغي الملاحظة العامة وهي أننا نميّز بإحساسنا بين ما هو نص وما هو غير نص.

ويفترض هذا التمييز وجود عوامل موضوعية، فلا بد من وجود معالم معيّنة تُعتبر سمة في النصوص ولا توجد في غيرها. سنحاول التعرّف عليها قصد تحديد خصائص النصوص في الإنجليزية وما يميّز النّص عن متوالية جمل غير مترابطة.

وسنُناقش كما هو الأمر دائما في اللّسانيات الوصفية أشياء يعرفها متكلم اللغة الناشئ مسبقا لكن دون علمه بمعرفتها.

يمكن أن يكون النصّ منطوقا أو مكتوبا، نثرا أو شعرا، حوارا أو مونولوجا، ويمكن أن يكون أيّ شيء، من مثل واحد إلى مسرحية بكاملها، ومن نداء استغاثة إلى مناقشة أمام هيئة طوال اليوم.

النص هو وحدة لغوية في الاستعمال، وليس وحدة نحوية كالعبارة أو الجملة ولا يُحدَّد بمدى حجمه. ويُنظر إليه أحيانا على أنه نوع يمثل ما فوق الجملة، أي وحدة نحوية أوسع من الجملة، لكنها ترتبط بالجملة بطريقة تماثل طريقة ارتباط الجملة بالعبارة والعبارة بالمجموعة وهكذا، فمن حيث **التكوين**: تركيب وحدات كبرى من وحدات صغرى، غير أن هذه الفكرة مضلّلة. فالنص ليس شيئا يشبه الجملة غير أنه أكبر بل هو شيء يختلف عنها من حيث النوع.

ويُستحسن النظر إلى النص على أنّه وحدة **دلالية**: وحدة لا من حيث الشّكل بل من حيث المعنى، فهو يتّصل بالعبارة أو الجملة لا من حيث الحجم بل من حيث **التّحقيق** (realization) أي تشفير نظام رمزي في آخر.

لا يتكوّن النص من جمل بل **يتحقّق بواسطتها**، أو مُشفر فيها، وإذا فهمناه بهذه الطريقة فلا نتوقّع وجود النّوع نفسه من الاندماج البنوي بين أجزاء النص كما نجده بين أجزاء الجملة أو العبارة، فوحدة النص هي وحدة من نوع مختلف.

2.1.1 النسيج النصي

يُعتبر مفهوم **النّسيج** (texture) مفهوما ملائما بصفة عامة للتعبير عن خاصية «وجود النص». للنص نسيج وهذا ما يميّزه عن اللانص، ويستخلصه من وظيفته كوحدة مع أخذ محيطه بعين الاعتبار.

وفي هذا الكتاب نبحث في وسائل اللغة الإنجليزية التي تخلق النسيج. إذا اعتبرنا أي مقطع من الإنجليزية، وهو يضم أكثر من جملة واحدة، نصا

فلا بد من توفّره على معالم لغوية يمكن اعتبارها مساهمة في تحقيق وحدته الشاملة وإعطائه النسيج.

لنبدأ بمثال بسيط وعادي، نفترض وجود التعليمات التالية في كتاب الطبخ:

[1 :1]

Wash and core <u>six cooking apples</u>. Put <u>them</u> into a fire proof dish

اغسل وانزع نوى ست تفاحات، ضعها في صحن يقاوم النار

من الواضح أن them في الجملة الثانية تعود على التفاحات الست المذكورة في الجملة الأولى. إن الوظيفة **العائدية** (anaphoric function) لـ them تحقّق اتّساق الجملتين، وبذلك تُؤوّلان ككلّ موحّد وتكوّنان معا نصا أو بالأحرى جزءا من النص نفسه وقد يتبع بأجزاء أخرى.

فالنسيج ناتج عن **العلاقة** الاتّساقية بين them وsix cooking apples ، ومن المهم التركيز على هذه النقطة بالذات لأننا سنلفت الانتباه باستمرار لعناصر مثل them التي تعود بصفة نموذجية على شيء سبق ذكره. إلا أن الاتساق (cohesion) يتحقق بوجود كل من العنصر المُحيل والعنصر المحيل عليه (referent) وليس بوجود أحدهما فحسب. وبعبارة أخرى لا يكفي وجود الافتراض (presuppostion) وحده بل لا بد أن يستجاب له. وهذا ما يفسّر الأثر الفكاهي الذي أحدثه الممثّل الكوميدي في المذياع حين استهل عرضه بالجملة التالية :

[2:1]

So we pushed him under the other one

بالتالي دفعناه نحو الآخر

في هذه الجملة افتراضات كثيرة وهي موجودة في الكلمات so، him ، other one ولا يمكن معرفتها لأنها واردة في جملة افتتاحية.

ما **معنى** العلاقة الاتساقية بين them و six cooking apples ؟ إنهما يُحيلان على الشيء نفسه، فهما **مشتركان في الإحالة** (coreferential)، إن عملية الاتساق في

هذه الحالة باعتبارها محقّقة للنسيج تمثل قابلية الاشتراك في الإحالة بين them و six cooking apples، وعلامتها (أو يعبّر عنها من خلال) وجود العنصر العائد احتمالا them في الجملة الثانية والعنصر المحتمل six cooking apples في الجملة الأولى.

لا يُعتبر تطابق الإحالة العلاقة المعنوية الوحيدة التي تساهم في النسيج، بل توجد علاقات أخرى، كما أن استعمال الضمير لا يعتبر الطريقة الوحيدة للتعبير عنها، يمكن أن يكون لدينا :

[3 :1]

Wash and core <u>six cooking</u> <u>apple</u>s. Put <u>the apples</u> into a fire proof dish

اغسل وانزع نوى ست تفاحات للطبخ، ضع التفاحات في صحن يقاوم النار

يقوم العنصر the apples بوظيفة اتساقية وذلك من خلال تكرار كلمة apples مسبوقة بـ the كعلامة عائدية. فمن بين وظائف أداة التعريف (definite article) الإشارة إلى وجود تطابق إحالي مع شيء سابق (تعتبر أحيانا وظيفتها الوحيدة، لذلك ينبغي أن نشير إلى وجود وظائف أخرى ليست اتساقية على الإطلاق. ففي المثالين (أ) و(ب) أدناه لا وجود لمعنى عائدي :

[4 :1]

a-None but the brave deserves the fair لا أحد يستحق الحسناء سوى الشجاع

b-The pain in my head can not stiffle the pain in my heart

الألم في رأسي لا يمكنه أن يسكن الألم في قلبي

فيما يتعلق بمعنى the انظر 2.4.2 أسفله).

3.1.1 الروابط

نحتاج إلى مصطلح للتّعبير عن حالة واحدة في الاتساق، مصطلح يسمح بظهور زوج من العناصر المرتبطة بطريقة اتساقية، وهذا ما سنُسمّيه **الرابط** (tie)، فالعلاقة بين them وsix cooking apples في المثال [1:1] تشكّل رابطا.

يمكننا أن نحدّد خصائص مقطع من نص ما من خلال عدد روابطه وأنواعها. ففي المثال [1:1] يوجد رابط واحد فقط وهو من نوع خاص سنطلق عليه اسم **الإحالة**

(الفصل2). ويوجد فعلا رابطان في المثال [3:1]، أحدهما من نوع "الإحالة" ويتمثل في العلاقة العائدية بين them وsix cooking apples، أما الآخر فهو من نوع مختلف ويتمثّل في **تكرار** كلمة apples، ويحتفظ هذا التكرار بالأثر الاتساقي حتى وإن لم تكن الكلمتان تُحيلان على التّفاحات نفسها، وسيُناقش هذا النوع من الاتساق في الفصل السادس.

يمكّن مفهوم الرابط من تحليل النص من خلال خصائصه الاتساقية ويقدّم تحليلا نظاميا لأنماط النسيج، ويوجد في الفصل الثامن تحليل لبعض النماذج. يمكن دراسة أنواع كثيرة بهذه الطريقة كالفرق بين المنطوق والمكتوب والعلاقة بين الاتساق وتنظيم نصوص مكوّنة من جمل وفقرات والفروق الممكنة بين أنواع مختلفة ومؤلفين مختلفين من حيث عدد ونوع الروابط التي يستعملونها على نحو نموذجي.

تشكّل الأنواع المختلفة للاتساق الفصول الأساسية لهذا الكتاب، وهي: الإحالة، الاستبدال (substitution)، الحذف (ellipsis)، الوصل (conjunction) والاتساق المعجمي (lexical cohesion)، ويوجد تعريف أوّلي لهذه الأقسام في المقدمة (4.2.1)، وسيُناقش كل مفهوم بالتّفصيل في فصل خاص.

4.1.1 الاتساق

إن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، ويقصد به العلاقات المعنوية الموجودة داخل النص والتي تعرّفه كنص.

يظهر الاتساق حين يعتمد **تأويل** (interpretation) عنصر ما في الخطاب على تأويل عنصر آخر إذ **يفترض** كل منهما الآخر، بحيث لا يمكن فعلا فهم الثاني إلا بالرجوع إلى الأول، وحين يحدث هذا تتأسّس علاقة اتساق، ومن ثم يُدمج العنصران المفترِض والمفترَض في النص احتمالا على الأقل.

وهذه طريقة جديدة لتوضيح مفهوم الرابط. فبالرجوع إلى المثال [1:1]، تفترض كلمة them شيئا آخر لتفسيرها ويتمثّل في six cooking apples الواردة في الجملة

السابقة، هذا الافتراض وتعيينه يحقق اتساق الجملتين وبهذه الطريقة ينتج النص. لنتمعّن الدعابة المعروفة لتلميذ كمثال:

[5 :1]

الوقت يطير Time flies

-لا تستطيع، هي تطير بسرعة فائقة - You can't; they fly too quickly

الوقت يطير (time flies)، بمعنى الوقت ينقضي، وtime flies تعني في الوقت نفسه، في اللغة الإنجليزية، احسب سرعة الذباب.

لا تُظهر الجملة الأولى أية إشارة على عدم كونها نصا كاملا، وهي تمثّل نصا في غالب الأحيان، وتكمن الفكاهة في سوء الفهم المطلوب حين يُستجاب للافتراض من الجملة الثانية. ويُعبّر عن الاتساق هنا من خلال روابط لا يقل عددها عن ثلاثة: صيغة الحذف You can't (الفصل 4)، العنصر الإحالي they (الفصل 2) والتكرار المعجمي fly (الفصل 6).

الاتساق هو جزء من النظام اللغوي، ويُحتمل وجوده في الوسائل النظامية للإحالة والحذف... إلخ الموجودة في اللغة ذاتها، غير أن تحقيق الاتساق في أية حالة لا يعتمد على اختيار معيّن ضمن هذه الوسائل فحسب بل على وجود عنصر آخر يُعيّن الافتراض الذي يُقيمه هذا العنصر. من الواضح أن اختيار كلمة apples ليس له أية قوة اتساقية في حد ذاته، إذ تقام علاقة اتساقية فقط عند ظهور هذه الكلمة مسبقا أو كلمة مرتبطة بها كـ fruit (انظر الفصل6). يبدو صحيحا أيضا وبوضوح أقل أن كلمة them ليس لها أية قوّة اتساقية إلا إذا وجد لها محيل عليه ظاهر، ويكمن الاتساق في كلتا الحالتين في العلاقة القائمة بين الاثنين.

يبدو الاتساق كباقي العلاقات الدلالية من خلال تنظيم لغوي ذي مستويات. ويمكن شرح اللغة على أنها نظام متعدد الشّفرات يضم ثلاثة مستويات من الشّفرات أو "المستويات": المستوى الدلالي (المعاني)، المستوى المعجمي- النحوي (الأشكال)، المستوى الفونولوجي والإملائي (التعابير).

تتحقّق المعاني (تُشفر) كأشكال والأشكال تتحقق بدورها (تُشفر ثانية) كتعابير. وباستعمال المصطلحات اليومية، يُنقل المعنى إلى تعبير والتعبير إلى صوت أو كتابة.

المعنى ↙ (النظام الدلالي)

التعبير ↙ (النظام المعجمي النحوي، النحو والمفردات)

'الصوت' /الكتابة (النظام الفونولوجي والنظام الإملائي)

يدلّ المصطلح الشائع «تعبير» على الشّكل المعجمي النحوي أي اختيار الكلمات والبنى النحوية. وفي هذه الطبقة لا يوجد فصل صارم بين المفردات والنحو. وحسب القاعدة المتّبعة في اللغة، يُعبّر عن المعاني الأكثر عموما من خلال النحو وعن المعاني الأكثر دقة من خلال المفردات. وتنطبق العلاقات الاتساقية على النمط العام ذاته حيث يعبّر عن الاتساق من جهة من خلال النحو ومن جهة أخرى من خلال المفردات.

وعليه يمكن الإشارة إلى وجود **اتساق نحوي** و**اتساق معجمي**، ففي المثال [1: 3] يوجد رابط نحوي (الإحالة المعبّر عنها بواسطة the) ورابط معجمي (تكرار apples).

إن أنواع الاتساق الواردة في الفصل الثاني والثالث والرابع (الإحالة والاستبدال والحذف) نحوية، والنوع الوارد في الفصل السادس معجمي، أما الذي في الفصل الخامس (الوصل) فهو يتوسّط النّوعين، فهو نحوي بصفة رئيسية ولكنه يحتوي على مكوّن معجمي. ويتم التّمييز بين الاتساق النحوي والاتساق المعجمي في حقيقة الأمر بدرجة واحدة فقط ولا حاجة للتركيز عليه في هذا المقام. من المهم التأكيد على أنه حين نتحدث عن الاتساق سواء أكان "نحويا أو معجميا" فلا يجب أن نفترض أنه علاقة شكلية محضة لا دخل للمعنى فيها. الاتساق علاقة دلالية ولكنه يتحقّق من خلال النظام المعجمي النحوي كباقي مكوّنات النظام الدلالي، ويمكن التمييز في هذه

النقطة بالذات حيث تتحقّق بعض أشكال الاتساق من خلال النحو وبعضها الآخر من خلال المفردات.

يمكننا أن نُضيف بين قوسين أن بعض أنواع الاتساق النحوي يُعبّر عنها بدورها في الإنجليزية المنطوقة من خلال نظام التنغيم (intonation system) وعلى سبيل المثال:

[6 :1]

Did I hurt your feeling ? I didn’t mean to

هل جرحت مشاعرك؟ لم أقصد أن

لا تتّسق الجملة الثانية بواسطة الحذف فحسب في I didn’t mean to وتقديره hurt your feeling، بل بواسطة الربط أيضا، أي المعنى المخالف « but » (لكن) المعبّر عنه من خلال النغمة (tone)، ويتّم هذا من الناحية الفونولوجية على النحو التالي:

//2.Did I/ hurt your/ FEELING// 4 ^ I/ didn’t/ mean/ to//

ففي الجملة الثانية، توجد نبرة صاعدة هابطة 4 (rising-falling tone). ولتوضيح نظام التنغيم، انظر الفقرة 4.5 والإحالات الواردة هناك.

2.1 الاتساق والبنية اللغوية

1.2.1 النسيج والبنية

النص كما ذكرنا ليس وحدة بنوية (structural unit)، والاتساق بالمعنى الذي نستعمله ليس علاقة بنوية. مهما تكن العلاقة بين أجزاء النص –الجمل أو الفقرات أو الأدوار في حوار ما- فهي ليست مثل البنية بالمعنى المستعمل، بل هي العلاقة التي تربط بين أجزاء الجملة أو العبارة.

البنية هي علاقة موحّدة بالطبع حيث « تتّسق» أجزاء الجملة أو العبارة فيما بينها بوضوح وتُظهر النسيج. تحتوي عناصر البنية، كتعريف لها، على وحدة داخلية تجعلها تمثّل جزءا من النص. ولا يمكن لأحد أن يغيّر النص عند منتصف جملة إذا

صح القول، أو بالأحرى إذا قام أحد بذلك فسيحدث كسر في البنية نظرا لإقحام شيء لا يمثّل من الناحية البنوية جزءا من الجملة ذاتها، كما هو الحال في" *هامليت*".

[7 :1]

Then I will come to my mother by and by- they fool me to the top of my bent-

I will come by and by.

إذن سآتي إلى أمي قريبا- يعبثون بي إلى أقصى قدرتي على الاحتمال – سآتي قريبا.

وفي شكل محادثة :

[8 :1]

… But what I want to know is-yes, some ice, please-what this government thinks they're doing when they spend all that money on building new schools. What's wrong with the old ones?

... لكن ما أود معرفته هو- نعم، بعض الثلج، من فضلك- ماذا تعتقد هذه الحكومة أنها تفعل حين تصرف كل تلك الأموال في بناء مدارس جديدة، ما هو عيب القديمة؟

وبشكل عام، تتماسك الوحدات المبنية لتشكّل نصا. تُعتبر جميع الوحدات النحوية، الجمل، العبارات، المجموعات والكلمات متّسقة لأنها ببساطة ذات بنية وينطبق الشيء نفسه على الوحدات الفونولوجية (phonological units)، المجموعة النغمية (tone group)، التّفعيلة (foot) المقطع الهجائي (syllable). فالبنية إذن هي وسيلة للتّعبير عن النسيج.

إذا تكوّن كل نص من جملة واحدة فقط فلا حاجة لنا لتجاوز نوع البنية لتفسير اتساقية النص الداخلية: إذ يمكن تفسير هذا ببساطة كوظيفة لبنيته. لكن النصوص لا تنحصر عادة في جملة واحدة وإذا وجدت فهي نادرة وتتمثّل في الإعلانات، الأمثال والحكم، الشّعارات الإشهارية إلخ بحيث تضم الجملة الواحدة في حد ذاتها نصا كاملا، كما هو الحال في المثال التالي :

[9 :1]

أ ممنوع التدخين No smoking

ب العجائب لا تنقطع Wonders never cease !

جـ اقرأ *الهرالد* كل يوم Read the Herald every day

لكن معظم النصوص تتجاوز الجملة الواحدة.

وبعبارة أخرى يتجاوز النص بصفة عامة سلسلة العلاقات البنوية لأنها مُدركة بصفة طبيعية، لكن النصوص تتّسق، وهكذا يعتمد الاتساق داخل النص –النسيج- على شيء آخر غير البنية. توجد بعض العلاقات المكوّنة للنص على وجه الخصوص لا يمكن تحليلها من حيث البنية المكوّنة، وتعتبر خصائص النص في حد ذاته لا خصائص أية وحدة بنوية كالعبارة أو الجملة. إن استعمالنا لكلمة **اتساق** يدل بصفة خاصة على هذه العلاقات غير البنوية المكوّنة للنص وهي كما اقترحنا علاقات دلالية والنص هو وحدة دلالية.

2.2.1 الاتساق داخل الجملة ؟

يمكن أن توجد العلاقات الاتساقية داخل الجملة وما بين الجمل أيضا لأنها غير متعلقة بالبنية، وهي ذات أهمية أقل حين توجد داخل الجملة نظرا لوجود القوة الاتساقية في البنية النحوية.

لا تحتاج الجملة للاتساق كي تكون متماسكة لأنها متماسكة مسبقا. ومع ذلك فالعلاقات الاتساقية هي نفسها، مثال:

[1: 10]

If you happen to meet the admiral, don’t tell him his ship’s gone down.

إذا حدث وقابلتَ الأميرال لا تخبره أن سفينته غرقت.

يتم التّعرف على him وhis، في النصف الثاني، بواسطة الإحالة على Admiral كما هو الحال إذا ما وجدت جملة تفصل بينهما، والشيء نفسه في المثال التالي:

[1: 11]

Mary promised to send a picture of the children, but she hasn't done.

وعدَت ماري أن ترسل صورة للأطفال، لكنها لم تفعل

ُتعادِل done هنا sent a picture of the children ولا صلة لها بهذا سواء أكانا في جملة واحدة أو لا.

لا صلة للعلاقات الاتساقية مبدئيا بحدود الجملة. الاتساق علاقة دلالية بين عنصر في النص وعنصر آخر يُعتبر ضروريا لتأويله إذ لا بد من وجوده داخل النص – انظر 4.2.1 أسفله- غير أن موقعه في النص لا يحدّد إطلاقا بالبنية النحوية. فالعنصران المفترِض والمفترَض قد يرتبطان ببعضهما البعض أو لا يرتبطان من حيث البنية وهذا لا يؤثر على معنى العلاقة الاتساقية.

تُعتبر الجملة وحدة هامة لتحقيق الاتساق لأنها أعلى وحدة للبنية النحوية على وجه الخصوص تقوم بتحديد طريقة **التعبير** عن الاتساق. فعلى سبيل المثال، إذا تمت الإحالة على وحدة معيّنة مرتين داخل الجملة الواحدة فلا بد من وجود قواعد تحدّد كيفية صياغتها وتتمثّل في قواعد التضمير (pronominalization)، فبنية الجملة هي التي تحدّد إلى حد ما إعادة تسمية الوحدة عند الإشارة إليها مرة ثانية أو الإحالة إليها بواسطة الضمير، وكمثال لا يمكننا القول :

[12 :1]

John took John's hat off and hung John's hat on a peg.

نزع جون قبعة جون وعلّق قبعة جون على مِشجب

لنفترض وجود جون (John) واحد وقبعة واحدة (hat) فقط، لا بد إذن من التّعبير عن تطابق الإحالة هذه باستعمال الضمائر.

John took his hat off and hung it on a peg.

نزع جون قبعته وعلّقها على مِشجب

يُمكننا أن نشرح هذا بالرجوع إلى بنية الجملة، ويُمكننا تفسير العلاقة بين عنصر ما وعنصر آخر يفترضه بأنها علاقة بنوية. وفي الجملة السابقة مثلا، تفترض

كل من الكلمتين one و it بطرق مختلفة عنصرا معيّنا ويمكن دمج هذا الافتراض في بنية الجملة.

غير أن هذا قد يكون مضلّلا، يُمكن دراسة حالات محدودة من الاتساق من الناحية البنوية يكون فيها العنصران المفترِض والمفترَض في جملة واحدة، غير أن انتماءهما إلى الجملة نفسها، كما رأينا، هو أمر لا يتعلّق بطبيعة العلاقة الاتساقية. الاتساق بصفة عامة هو مفهوم يتجاوز اعتبارات البنية، إضافة إلى أن مثل هذه القواعد تتحكّم في أنواع محدودة من العلاقة الاتساقية خاصة تلك التي تتطلب تطابق الإحالة، حيث لا بد من الإشارة إليها بواسطة العنصر الإحالي عند توفره على شروط معيّنة (الفصل 2). لا يتأثّر الاتساق، المعبّر عنه بواسطة الاستبدال والحذف(الفصل 3 و4) والاتساق المعجمي، (الفصل 6) ببنية الجملة. وفي حالة الوصل(الفصل 5) توجد أشكال خاصة للتعبير عن علاقات الربط المتعدّدة حيث تكون مرتبطة بالبنية النحوية. لنقارن المثال [13:1 أ] وهو غير بنوي بنظيره البنوي [13:1ب] :

[13:1]

أ- إنها تمطر، إذن لنبق في البيت It's raining.- Then let's stay at home.

ب- بما أنها تمطر، لنبقى في البيت Since it's raining, let's stay at home.

إن العلاقة الدلالية المحقّقة للاتساق، أي العلاقة السّببية بغض النظر عن وجود أو غياب الرابط البنوي هي ذاتها في كلا المثالين.

لهذه الأسباب، لا يُنظر إلى الاتساق داخل الجملة على أنه ظاهرة مميّزة أساسا. الاتساق هو علاقة أو مجموعة علاقات عامة مكوّنة للنص، يتعرّض بعضها لقيود حين يندمج في بنية الجملة لأن الشرط النحوي "لوجود الجملة" يضمن بلا شك انسجام أجزاء النص لتكوّن نصا بأية حال. لكن العلاقات الاتساقية هي ذاتها سواء أكانت عناصرها في جملة واحدة أو لا.

وكقاعدة عامة، ستكون أمثلة الاتساق الواردة في هذا الكتاب على مستوى حدود الجملة حيث يكون الأثر أكثر قوة والمعنى أكثر وضوحا: تظهر روابط الاتساق

بوضوح أكثر بين الجمل لأنها المصدر الوحيد للنسيج، أما داخل الجملة فتوجد إضافة إلى ذلك علاقات بنوية. عند وصف نص ما، تظهر أهمية الاتساق ما بين الجمل لأن ذلك يمثّل الجانب المتغيّر للاتساق الذي يميّز نصا عن آخر، غير أن هذا لا يُخفي أن الاتساق بصريح العبارة ليس «علاقة ما فوق الجملة» بل هو ببساطة علاقة لا ترتبط بالجملة أو بأي شكل من بنية نحوية.

3.2.1 الاتساق وبنية الخطاب

سيتضح من خلال ما سبق ذكره أن الاتساق ليس مجرّد اسم آخر لبنية الخطاب (discourse structure). إن بنية الخطاب كما تدلّ التسمية هي نوع من البنية، ويُستعمل هذا المصطلح للدّلالة على بنية وحدة معيّنة، أعلى من الجملة كالفقرة أو أكبر منها كحدث مترابط أو وحدة موضوعية.

وُضع مفهوم الاتساق لتفسير العلاقات الموجودة في الخطاب، لكن بطريقة مختلفة إلى حد ما، دون اعتبار وجود وحدة بنوية هي ما فوق الجملة. فهو يشير إلى مجموعة من الإمكانيات المتوفّرة لربط شيء بما سبقه، ويتم هذا الرّبط من خلال علاقات **معنوية** (لا نضع في الحسبان آثار العناصر الشكلية كالموازاة النحوية (syntactic parallelism) وعلم العروض (metre) والقافية (rhyme) لكن ما يهمّنا هو العلاقات المعنوية التي تعمل بهذه الطريقة: أي الوسائل الدّلالية الموضوعة لإنتاج النص. الجملة كما أكّدنا على ذلك هي الذات المحورية هنا وكل ما يوضع بداخلها هو بطبيعة الحال جزء من النص. يمكننا أن نفسّر الاتساق من الناحية العملية بأنه مجموع الوسائل الدلالية لربط جملة ما بما سبقها.

لا نقصد بهذا أننا نستثني إمكانية تأسيس بُنى الخطاب وتحديد بنية بعض الذّوات كالفقرة أو الوحدة الموضوعية، إذ يبدو بوضوح وجود بنية هنا على الأقل في بعض أنواع أو مستويات الخطاب، لكن لسنا متأكّدين من إمكانية إظهار علاقات بنوية معمّمة تحقّق فيها الجمل وظائف في بعض الوحدات الأعلى كما هو الحال بالنسبة لجميع الوحدات ما دون الجملة. إن طبيعة العلاقة التي تضم جملا بعضها إلى

بعض تختلف عن تلك التي تكون في جزء أو بين أجزاء فرعية من الجملة. لا يمكننا أن نبيّن، على سبيل المثال، وجود أية علاقة وظيفية بين جملتي المثال [1:1] أعلاه، حيث تُشكّل الجملتان صورة الأدوار البنوية المحدّدة بالتبادل. (يمكننا من جهة أخرى أن نبيّن شيئا من هذا النوع بالتحديد عن طريق الاستعانة بمفهوم الاتساق (أنظر الفصل 5). ويمكننا أن نحدّد عددا من البنى الممكنة داخل الجملة، أو في أية وحدة مماثلة، كأنواع التعديل (modification) أو الرّبط (connection)، التعدية (transitivity) أو البُنى التي تحتوي على الموجّهات (modal structures) إلخ، والتي تحدّد العلاقات بين الأجزاء، في حين لا يمكننا إحصاء مجموع البنى الممكنة للنص بالطريقة ذاتها في أصناف الجمل للقيام بالأدوار البنوية. وسنُبيّن عوضا عن ذلك كيفية ربط جمل مستقلة عن بعضها البعض من حيث البنية وذلك من خلال علامات خاصة لتأويلها، لهذا يُعتبر مفهوم الاتساق مطلوبا.

4.2.1 الاتساق كعلاقة دلالية

إن القول باتساق جملتين نظرا لوجود علاقات بين معانيهما لا يعتبر دقيقا في حد ذاته. قد يبدو من الناحية العملية وجود علاقة بين جملتين من حيث المعنى، كما أننا نلجأ حتما إلى إحساسنا بمدى ارتباط الجمل فيما بينها فعليا من حيث المعنى للحكم فيما إذا كان هناك نسيج أولا.

لا يمكننا أن نوضّح بصفة أكثر درجة العلائقية اللازمة أو كيفية تقديرها.

ولكن يوجد نوع خاص من العلاقات المعنوية وهي ضرورية لإنتاج النسيج: حيث يتم **تأويل عنصر ما عن طريق الإحالة على عنصر آخر**. يتعلق الأمر بالاتساق من حيث طريقة تأويل العناصر، فكلما تطلّب تأويل عنصر ما في الخطاب الإحالة على عنصر آخر موجود في الخطاب وجد هناك اتساق. لنتأمّل المثال التالي:

[14:1]

هذا ما قاله He said so

تُعتبر هذه الجملة معقولة، كما هي واردة، إذ نعرف معناها ويمكننا فهمها من الناحية الدلالية، ولكنها **غير قابلة للتأويل** لأننا لا نعلم من هو « he » أو لا نعلم ما قاله. لذلك علينا الرجوع إلى مكان آخر وهو السياق (context)، أي ما سبق ذكره. وينطبق هذا أيضا على الجملة التالية:

[15:1] جون قال كل شيء John said everything

حيث لا نعلم من هو John أو لا نعلم ما قاله. لكن هناك فرق كبير بين المثالين [14:1] و[15:1]. ففي المثال [14:1]، يحمل العنصران he وso في معانيهما إشارة واضحة إلى أن وسائل تأويلهما موجودة في مكان ما في المحيط. فعند قراءة هذه الجملة أو سماعها نعلم أنها ترتبط بمقطع آخر يُبين من هو he وما الذي قاله، ولا ينطبق هذا القول على John أو everything فكلاهما لا يفترض بالضرورة وجود أي مصدر لتأويل إضافي.

ونحن الآن بصدد الجزء الأكثر تعقيدا، فمن السهل جدا أن نُبيّن أن he وso متّسقان لكن لا توجد أية وسيلة لتأويلهما مكتفين بهما. وسرعان ما ندرك الحاجة إلى إيجاد تأويل من مكان آخر من خلال أسئلة تُطرح مباشرة: من قال هذا؟، ماذا قال؟ ولنفس السبب يمكننا أن ندرك الأثر الاتساقي لجملة مثل:

[16:1] الاستلقاء على الأرض Lying on the floor

[يُقصد بـ Lying on the floor "مستلقيا على الأرض" في المثال [17:1] و"الاستلقاء على الأرض" في المثال [18:1].]

حيث لا توجد هنا أية إشارة لوجود الافتراض في كلمات مثل he أو so. يظهر الاتساق من خلال ما لم يتم ذكره، ويمكننا طرح السؤال من جديد who is? (من؟)، نلاحظ وجود بعض اللّبس (ambiguity) فيما يخص المعلومات المتلقّاة، وقد يكون النص كالتالي:

[17:1]

What was John doing when you came in ? ماذا كان جون يفعل حين أتيتَ؟

Lying on the floor. مستلقيا على الأرض

حيث يُفسّر Lying بـ was lying (كان مستلقيا) وليس بـ is lying (مستلق الآن). وتوجد احتمالات أخرى مثل :

[18:1]

What is your favorite pastime ? ما هي هوايتك المفضلة؟

Lying on the floor. الاستلقاء على الأرض

وهذا ما يبيّن أن الاتساق مفهوم علائقي، لا يكمن في وجود فئة خاصة من العناصر الاتساقية بل هو العلاقة بين عنصر وآخر.

ويظهر هذا بوضوح أكثر في نوع آخر من الاتساق وقد يصعب شرحه في غيره. ذكرنا فيما يخص المثال [15:1] أنه لا وجود لأي افتراض خاص بالعنصر John، فالجملة John said everything لا تسمح بالسؤال عن تأويل John، كما هو الحال في He said everything فيما يخص he. لكن قد تكون لدينا متوالية مثل :

[19:1]

I was introduced to them; it was John Leathwall and his wife. I had never met John before, but I had heard a lot about him and had some idea what to expect.

عرّفوني إليهم، كانا جون ليثوال وزوجته. لم أقابل جون من قبل أبدا ، ولكنني سمعت عنه الكثير ولدي فكرة عنه.

يقوم *John* هنا بوظيفة اتساقية لأنه مكرّر، وهذا الشكل من الاتساق هو معجمي (الفصل 6)، ويتمثّل في اختيار العنصر المعجمي نفسه مرّتين أو اختيار عنصرين معجميين مرتبطين فيما بينهما ارتباطا وثيقا. قد يكون لهاتين الحالتين نفس المحيل عليه وقد لا يكون، لكن تأويل الثاني يتم بطريقة ما عن طريق الإحالة على تأويل الأول. قارن بما قيل عن المثال [3:1] أعلاه، وهذا مثال آخر :

[20:1]

Jan sat down to rest at the foot of a huge beech-tree. Now he was so tired that he soon fell asleep; and a leaf fell on him, and then

another, and then another, and before long he was covered all over with leaves, yellow, golden and brown.

جلس جين ليستريح تحت ظل شجرة الزان الكبيرة، كان في تلك اللحظة متعبا جدا وسرعان ما نام، وسقطت عليه ورقة فأخرى وسرعان ما أصبح مغطى كلية بأوراق صفراء، ذهبية وبنية.

ترتبط a leaf (ورقة) بـ beech-tree (شجرة الزان)، ويبدو بوضوح أن العنصرين غير مشتركان في الإحالة، نعلم أن الورقة هي ورقة شجرة الزان، وإذا كانت تتمة الجملة على الشكل التالي:

Before long he was covered all over with oak-leaves

سرعان ما أصبح مغطى كلية بأوراق السنديان

فإننا لا نتقبّلها لوجود خطأ فيها، وهذا ما يُظهر قوة الاتساق كما يُظهر أن الاتساق لا يعتمد على وجود العناصر العائدة بوضوح مثل he و so بل على إقامة علاقة دلالية قد تتّخذ أي شكل من الأشكال المتعددة.

وقد يتّخذ شكلا آخر وهو الربط بواسطة عناصر مثل but (لكن)، later on (فيما بعد)، in that case (في تلك الحالة) (الفصل 5)، وهنا يكمن الاتساق في علاقة مجردة بين افتراض وآخر. ويمكن أن يتعلق الأمر بمضمون الجمل وكيفية ارتباطها فيما بينها كظاهرة، وعلى سبيل المثال:

[21:1]

First, he took a piece of string and tied it carefully round the neck of the bottle. Next, he passed the other end over a branch and weighted it down with a stone.

أولا، أخذ قطعة من الحبل وربطها بعناية حول عنق الزجاجة، ثم مرّر الطرف الآخر على الغصن ووزنها بواسطة حجر.

أو بدورها في الخطاب، أي كيفية ارتباطها من منظور المتكلم أو الكاتب، مثال:

[22:1]

First, he has no experience of this kind of work. Next, he showed no sign of being willing to learn.

في البداية لم تكن لديه أية خبرة لهذا النوع من العمل، ثم لم يبد أي استعداد لرغبته في التعلّم.

تشير next إلى تتابع الحجة لا إلى متوالية من الأحداث في الزمن. والكثير من الكلمات والتراكيب المختلفة تظهر كعبارات الوصل لكنها جميعا تنصبّ في مجموعات قليلة تُمثّل أنواع العلاقة المنطقية بصفة عامة.

ومنه فإن مفهوم الاتساق يُبيّن العلاقات الدّلالية حيث يمكن لأي مقطع منطوق أو مكتوب أن يؤدي وظيفة النص. يُمكننا أن نصنّف هذا المفهوم في أقسام محدّدة ومميّزة، وهي: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل والاتساق المعجمي، وهي أصناف قسّمت على أساس نظري لتمثّل **أنواعا** (types) مميّزة للعلاقة الاتساقية، ولكنها توّفر وسائل عملية لوصف النصوص وتحليلها. ويظهر كل صنف من هذه الأقسام في النص من خلال علامات معيّنة – التكرار، الحذف، ظهور بعض الكلمات والأبنية التي تشترك في خاصية تشير إلى أن تأويل المقطع موضوع الدراسة يستند إلى شيء آخر، وإذا كان هذا «الشيء الآخر» ظاهرا بالفعل وجد هناك اتساق. توجد طبعا أنواع أخرى للعلاقة الدلالية وهي مرتبطة بالنص ولا يحتويها مفهوم الاتساق، فالنوع الذي يحتويه هو الأكثر أهمية بما أنه موجود في كل نوع من النصوص وهو بالفعل ما يجعل النص نصا.